



**HAL**  
open science

# Figures commémoratives et vertus des ornements dans les retables d'Ambrogio Bergognone à la Chartreuse de Pavie

Gwladys Le Cuff

► **To cite this version:**

Gwladys Le Cuff. Figures commémoratives et vertus des ornements dans les retables d'Ambrogio Bergognone à la Chartreuse de Pavie. *Iconographica*, 2013, XII, pp.108-126. halshs-04375756

**HAL Id: halshs-04375756**

<https://shs.hal.science/halshs-04375756v1>

Submitted on 5 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# FIGURES COMMÉMORATIVES ET VERTUS DES ORNEMENTS DANS LES RETABLES D'AMBROGIO BERGOGNONE À LA CHARTREUSE DE PAVIE\*

GWLADYS LE CUFF

*Abstract:* Even though *imitatio Christi* and *devotio moderna* are often mentioned about Ambrogio Bergognone's altarpieces at the Charterhouse of Pavia, only a few authors tried to interrogate the specific agencements and internal circulations of details' plasticity in his work. However, by very subtle and discreet operations, those details produce both visual and spiritual associations that keep simultaneously opened various significances' beams, aimed to be "masticated" and "put on the winepress" by the meditative willing, which process was described so in carthusians' contemplative treatises. By describing three main pale showing enthroned bishops with saints, it becomes clear that some details – a red carpet's threads, a cowry shell and golden textile motives – are partly related to the predella's narrative scenes and are densely articulated to the whole composition as reflexive commentaries, both polysemic and undetermined; Ambrogio Bergognone elaborated those figures in order to, respectively, emphasize the Eucharistic efficiency of the depicted liturgical material, condense a moral fight between temptation and conversion of the spirit, or stand for an ornamental retribution to the saints' virtues and a figurative actualization of their martyr.

*Keywords:* lombard painting, carthusian devotion, blood, bishop, shell

Certaines inventions picturales difficilement assignables à une codification iconographique préexistante ne se laissent transposer dans l'ordre du discours qu'au prix d'une mutilation: dé-taillées par le regard, elles le sont ensuite par le commentaire, si bien que, coupées de la continuité des associations visuelles et des implications spirituelles qu'elles opèrent, elles ne font jamais l'objet que de brèves mentions qui les réduisent au statut de détail séparé, souvent signalé pour ses seules qualités esthétiques. La peinture d'Ambrogio Bergognone me semble avoir beaucoup pâti de cette tendance, elle qui a été si fréquemment célébrée pour la profusion vivante et sensible des

détails de ses paysages de campagne et de ses vues citadines animées, ou encore pour la précision optique et le "rendu flamand" des textiles, de l'orfèvrerie ou des éléments architectoniques sculptés. Bien qu'elle soit souvent évoquée, la valeur spirituelle de l'iconicité du détail chez Bergognone ne me semble pas avoir été encore véritablement prise au sérieux. En effet, si la culture humaniste bien documentée de certains peintres autorise les historiens à reconnaître à leurs œuvres une dimension intellectuelle et réflexive, durant la longue période allant du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, l'historiographie aura davantage assigné à Ambrogio Bergognone la place aimable, mais plus ingrate, du

peintre dévot sensible et affectueux, limitant les propriétés de sa peinture aux seules qualités expressives de ses pieuses figures, au point que même les études récentes, si elles sont bien sûr revenues de ce jugement simplificateur, restent parfois tacitement incertaines de la place à assigner aux inventions de ce peintre<sup>1</sup>. Pour affirmer la pleine inscription d'Ambrogio Bergognone dans le champ des inventions modernes de ses contemporains, plusieurs auteurs se sont attachés à l'analyse de ses constructions architecturales bramantesques ou à la reconnaissance des influences de l'art transalpin sur son style hybride<sup>2</sup>. Dans ce sens, l'ensemble des fresques et des panneaux

peints entre les années 1488 et 1494 par Ambrogio Bergognone, son frère Bernardino et leurs associés à la Chartreuse de Pavie a principalement été analysé du point de vue stylistique et technique en vue d'établir des attributions et des datations plus précises que celles qu'avait pu reporter le père Matteo Valerio dans ses *Mémoires*<sup>3</sup>. Si d'autres moments de l'œuvre d'Ambrogio Bergognone inviteraient eux aussi à amorcer une réflexion sur la plasticité et l'économie signifiante des détails, c'est encore à la Chartreuse de Pavie qu'il me semble le plus aisé de revenir, du fait de la grande cohérence de ses réalisations issues d'une même commande. Destiné à ses débuts à accueillir le tombeau dynastique des Visconti puis poursuivi par le *condottiere* Francesco Sforza et par son successeur Ludovico il Moro pour asseoir la continuité de leur lignée avec celle des précédents ducs, le chantier ducal de la Chartreuse de Pavie aboutit à un décor où différents régimes de l'image s'entrecroisent incessamment qui mêlent de manière étonnement composite la dévotion religieuse des chartreux pour la Vierge, le Christ et les saints à la célébration politique omniprésente des ducs de Milan: que l'on songe à la démultiplication des figures sacrées dans les fresques comme sur les peintures d'autel et à la manière dont elles côtoient les nombreuses représentations des membres de la famille ducal, dont Bergognone a peint les effigies monumentales dans les absides des transepts, ou encore aux jeux formels infinis laissés à l'héraldique dans les divers espaces de la Chartreuse de Pavie<sup>4</sup>. Le décor pictural de Santa Maria delle Grazie, l'église de la Chartreuse, tel qu'il existait à la fin du Quattrocento, conservait néanmoins une unité étonnante: pratiquement réalisé sous la direction d'un seul peintre, il répondait certainement en grande part à un programme d'ensemble très articulé, dans lequel se distribuaient différents rapports aux images, relatifs à leur support, à leur fonction liturgique, aux lieux dans lesquels elles étaient disposées et à leur inscription au sein de l'édifice<sup>5</sup>. Oc-

cultant partiellement cette distribution initiale par l'établissement d'autres modes de circulation entre les éléments du décor, les réaménagements successifs des chapelles latérales après le Concile de Trente entraînaient cependant le démantèlement des retables renaissants et la perte de leurs cadres en bois originaux: quatre des dix retables peints par Bergognone furent alors défaits de leur prédelle et agrandis ou réagencés, de manière à être intégrés dans de nouveaux cadres de marbre plus monumentaux, tandis que les autres retables furent retirés des chapelles et remplacés par de nouvelles œuvres<sup>6</sup>. Ces contingences historiques participent certainement à expliquer le fait que les retables d'Ambrogio Bergognone n'aient été que partiellement abordés en tant que supports de dévotion<sup>7</sup>. En revanche, ses panneaux de dimensions réduites comme la *Vierge à l'Enfant avec sainte Catherine de Sienne et un moine chartreux* de Brera ou comme la *Vierge à l'Enfant* de la National Gallery de Londres, destinés à la pièce dite de l'*Ave Maria* des cellules des chartreux, sont fréquemment mis en relation avec les particularités transalpines de la *devotio moderna*, qui promeut un rapport sensible et direct du fidèle aux figures sacrées<sup>8</sup> et dont l'imaginaire ne saurait être dissocié des inventions issues du champ contemporain de la production d'images<sup>9</sup>. Participant de cette inflexion empathique et affective de l'image culturelle, la tension vers l'*imitatio Christi* informe tant la composition que la réalisation plastique de plusieurs œuvres de grandes dimensions d'Ambrogio Bergognone: c'est le cas du *Christ portant sa croix suivi de dix moines chartreux*, probablement destiné à la salle du chapitre de la Chartreuse et aujourd'hui conservé à la Pinacoteca Malaspina, où le thème de la *sequela Christi*<sup>10</sup> est intensifié par un travail figuratif de conformation des chairs des chartreux au blanc de leur habit monacal ainsi qu'à la chair mortifiée du Christ, à la fois lumineuse et blafarde. Déjà en 1488, des moyens d'établir la conformité visuelle des saints au Christ s'élaborent dans le

*Saint Roch* et le *Saint Sébastien* de la collection Melzi, deux figures d'aspect très christomorphe, chacune adossée à un tronc pour associer visuellement leur martyr à la Passion du Christ sur la croix<sup>11</sup>. Peinte en 1490, la *pala* de la *Crucifixion* opérait de manière évidente cette conformation des chairs grises de Jean, de la Vierge et des saintes femmes à la chair du Christ mort, et assurait, par la figure de Marie-Madeleine embrassant la croix (ce «pont dressé entre le ciel et la terre»<sup>12</sup>), la voie du salut à l'ordre cartusien, dont la vocation contemplative est rappelée par la citation de la parabole de Marthe et Marie inscrite au bord du manteau de la sainte: «C'est Marie qui a choisi la bonne part: elle ne lui sera pas enlevée» (Luc 10, 42)<sup>13</sup>.

Malgré la justesse du rapprochement de certaines des œuvres de Bergognone avec les spécificités iconographiques, plastiques et compositionnelles des œuvres nordiques issues des milieux tant augustinien que chartreux de la *devotio moderna*, on doit bien admettre que les inflexions affectives ne concernent, *a fortiori* dans sa peinture d'autel, que certains aspects précisément délimités des figures. Pour n'en donner qu'un exemple, aucune des œuvres d'Ambrogio Bergognone ne va jusqu'à représenter, comme le fait le panneau *Saint Bernard et le Crucifié* attribué au Maître du retable des Augustins, un saint agenouillé vêtu du manteau de la Vierge recevant dans ses bras le Christ descendu de la croix<sup>14</sup>. De tels déplacements et transformations iconographiques n'ont pas véritablement d'équivalents dans la peinture d'autel de la Lombardie de la fin du Quattrocento et s'écartent trop des compositions consacrées pour concorder avec la ligne suivie par le décor de la Chartreuse de Pavie, dont la visée demeurerait la célébration édifiante du duché de Milan et de la dynastie des Sforza. En m'attachant à discerner les associations spirituelles à l'œuvre dans certains détails des trois retables les plus éloignés de la *devotio moderna* que Bergognone ait peint pour la Chartreuse de Pavie, je souhaiterais atti-

rer l'attention sur des opérations picturales qui, pour être moins directement identifiables, n'en demeurent pas moins efficaces et constituent des spécificités propres aux inventions de Bergognone.

*Entre présence et absence:  
le lieu commémoratif de la pala*

Loin d'abolir toute distance entre le lieu des figures peintes et le lieu du fidèle, la *Pala de saint Ambroise*, le *Saint Benoît en trône* et la *Pala de saint Syr* (fig. 1, 5 et 8), peints entre 1490 et 1491 pour les chapelles latérales de la Chartreuse de Pavie, indiquent au fidèle sa position précise dans une hiérarchie qui le sépare nettement des figures qu'il observe. Par des constructions spatiales articulées, au moyen de marches et d'estrades, une disposition hiérarchisée des figures des saints s'élabore autour du trône de la figure tutélaire centrale et interdit toute possibilité d'un rapport direct de celle-ci avec le fidèle. Cependant, par de très subtiles et discrètes opérations, certains éléments du décor attirent le regard du fait de leurs particularités plastiques et procèdent à des associations visuelles qui ne se laissent pas cerner en une signification univoque mais gardent simultanément ouverts plusieurs faisceaux de significations, destinés, selon les mots de plusieurs auteurs chartreux, à être "mâchés" et "mis au pressoir" par le travail méditatif du fidèle. Ni gratuits ni accessoires, ces détails – les fils rouges dépassant d'un tapis, un coquillage jonchant le sol et plusieurs motifs brodés, qui ne sont certes pas restés inaperçus – participent des inventions toujours renouvelées par lesquelles Ambrogio Bergognone donne à contempler les vertus et les qualités de ces saints, évoque leur mémoire et actualise leur présence. Organisés autour d'une cathèdre dont Bergognone reconfigure à chaque fois la forme, les trois retables dédiés respectivement à Ambroise, Benoît et Syr sont autant de tentatives d'instaurer par la figuration le lieu d'un fondement pour l'autorité ecclésiale. Ils assignent aux figures de ces saints



1. Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie, sixième chapelle à gauche, Ambrogio Bergognone, 1490, Saint Ambroise en trône avec les saints Satyre, Marcelline, Gervais et Protais, tempera et huile sur panneau.

évêques la charge, correspondant à leur fonction épiscopale, de se faire les représentants ecclésiastiques de la présence christique sur terre: *l'imitatio Christi* et les références à la Passion sont alors,

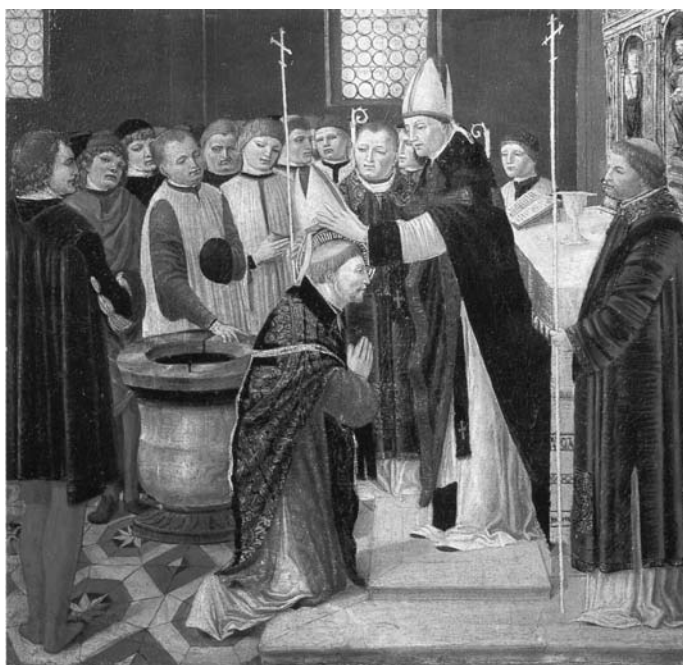
comme nous les verrons par la suite, transposées dans les habits cérémoniels de ces vicaires du Christ et les éléments liturgiques qui leur sont associés.

Distincts des autres retables pavesans de

Bergognone par l'absence des figures du Christ ou de la Vierge à l'Enfant, ces trois retables sont tous dédiés à un saint qui peut être reconnu comme un père fondateur dépositaire de l'autorité de l'institution ecclésiale: saint Ambroise, docteur de l'Église et initiateur du rite ambrosien milanais<sup>15</sup>; saint Syr, désigné par une inscription sur la base du trône comme «premier évêque et saint patron de Pavie»; et saint Benoît, père du monachisme occidental, dont les chartreux se reconnaissent en partie les héritiers<sup>16</sup>. De même que les fresques des transepts rassemblent les figures des ducs au sein des deux absides pour instaurer aux yeux de tous la continuité dynastique des Visconti et des Sforza, de même cette série de retables réunit dans les chapelles de la Chartreuse de Pavie les autorités fondatrices du christianisme antique et de l'évangélisation de la Lombardie en vue d'instaurer la centralité vénérable de ce sanctuaire et sa présence sur les autres lieux de culte du duché. Plus pertinente que la notion de *Sainte conversation*, l'expression de *Famille spirituelle*, parfois employée pour intituler la *Pala de saint*

*Ambroise*, renseigne partiellement sur le sens de ce rassemblement de saints, puisque les saints Marcelline et Satyre furent la sœur et le frère d'Ambroise et celui-ci fut enterré auprès des deux martyrs jumeaux Gervais et Protas dont il avait retrouvé de son vivant les dépouilles<sup>17</sup>. D'autre part, une communauté spirituelle se reconnaît aussi dans une certaine mesure entre les saints rassemblés dans la *Pala de saint Syr*, tous témoins des temps originels du christianisme: le protomartyr Étienne se tient auprès de ce second martyr des premiers siècles chrétiens que fut Laurent, à côté duquel il fut enseveli à Rome et dont on dit que le corps se déplaça pour lui laisser place en signe de déférence (on remarque d'ailleurs que Laurent est ici à la gauche de Syr et Étienne à sa droite, de sorte que ce rapport hiérarchique est conservé). La réunion des figures des saints dans une composition peinte correspond donc partiellement dans ces deux retables au donné historique de leur réunion sépulcrale, instaurant l'espace unitaire de la *pala* en tant que lieu commémoratif de la tombe de ces saints: à la vocation de la

Chartreuse de Pavie à devenir le tombeau dynastique des ducs s'ajouterait ainsi un autre genre de réunion, ravivant dans l'enceinte de son église la mémoire de tombeaux pourtant situés dans d'autres sanctuaires. Ajoutons que saint Inventius fut le compagnon de Syr lors de l'évangélisation de la Lombardie; de même que Théodore, il fut lui aussi évêque de Pavie, de sorte que leur rapprochement auprès de la cathèdre de Syr correspond à leur succession historique à la fonction épiscopale. À la gémellité symétrique des deux jeunes diacres Étienne et Laurent, s'agrège ici le groupe trinitaire de ces trois évêques, Inventius et Théodore n'apparaissant presque qu'en tant que bustes solidaires de la figure trônant de saint Syr – cela d'autant plus que cette association ternaire est répétée à la base même du trône par les motifs des trois disques de marbre<sup>18</sup>. Ainsi, loin d'être des déclinaisons subsidiaires, les variations des constructions spatiales, des décors architectoniques sculptés et des motifs ornementaux des habits des saints, procèdent de la volonté d'ouvrir et de déployer figuralemment un lieu commémoratif des



2. Torino, Galleria Sabauda, Ambrogio Bergognone, 1490, Sacre de saint Ambroise, huile sur panneau, provenant de la Chartreuse de Pavie.



3. Torino, Galleria Sabauda, Ambrogio Bergognone, 1490, Prédication de saint Ambroise, huile sur panneau, provenant de la Chartreuse de Pavie.



4. Bergamo, Accademia Carrara, *Ambrogio Bergognone, 1490, Saint Ambrose interdisant à l'empereur Théodose l'entrée du temple, huile sur panneau.*

qualités de ces saints fondateurs<sup>19</sup>, et ces retables n'ont de cesse de questionner depuis le lieu qu'ils ouvrent – l'historiographie se sera d'ailleurs concentrée sur leur construction perspective et architectonique – leur statut de représentation (d'opération artéfactuelle) et leur statut d'image (de présence efficace).

#### *Les fils rouges du tapis de la Pala de saint Ambroise*

Si, grâce à leur construction perspective, bien des retables peints durant les dernières décennies du Quattrocento ouvrent l'espace liturgique sur une prolongation picturale qui le qualifie en retour, ceci est particulièrement frappant dans la *Pala de saint Ambroise* où le pavement peint par Ambrogio Bergognone dans le panneau principal imite précisément le pavement véritable de l'église, tel qu'on peut aujourd'hui en observer des fragments au Museo della Certosa di Pavia. Le même pavement et les mêmes fenêtres aux verres ronds se retrouvent d'ailleurs dans la scène du *Sacre de saint Ambroise*,

aujourd'hui à la Galleria Sabauda de Turin<sup>20</sup> (fig. 2). Ceci suggère une identité de lieu, instaure une continuité entre le registre supérieur et la narration de la prédelle, soit entre le lieu de la cathèdre où siège Ambroise et le lieu de l'autel devant lequel il fut sacré évêque. S'ils représentent des moments de la vie du saint, les quatre panneaux connus de la prédelle de la *Pala de saint Ambroise* constituent aussi une démonstration de ses qualités: le *Miracle des abeilles* sortant de la bouche d'Ambroise alors qu'il est encore au berceau reprend un mythe associé à Platon et Pindare pour désigner l'éloquence d'Ambroise, dont les paroles étaient goûtées comme un miel, et la scène de la *Prédication de saint Ambroise* (fig. 3) confirme ce don infus en montrant l'intensité avec laquelle, assis parmi ses auditeurs, Augustin et Monique accueillent ses paroles<sup>21</sup>. À ces deux scènes figurant l'éloquence du saint, s'ajoutent d'autres démonstrations de ses qualités exemplaires: sacré évêque contre son gré après que la voix d'un enfant l'a désigné, Ambroise a aussi affermi l'autorité de l'Église face au pouvoir temporel en obligeant l'empereur Théodose à faire pénitence<sup>22</sup> (fig. 4). Or, un autre détail faisant seuil dans ce sol de peinture invite le fidèle à associer la figuration centrale de la *pala* avec les *storie* qu'elle surplombe et à relier le lieu de la cathèdre à celui de l'autel: au-dessus de la marche qui porte l'inscription de la signature d'Ambrogio Bergognone, les quelques fils rouges qui dépassent de la frange du tapis pourraient condenser visuellement cette dernière scène de la prédelle, dont le récit est issu de la *Vita Ambrosii* de Paolino da Milano ensuite repris par Jacques de Voragine, où Ambroise interdit à l'empereur Théodose de fouler le sol du sanctuaire et de communier tant qu'il n'aura pas fait publiquement pénitence pour le sang qu'il a fait couler à Thessalonique en faisant massacrer une partie de la population<sup>23</sup>. Ces liens, entre le sang meurtrier et la privation du Sang, entre la préservation du sol du sanctuaire et celle du sacrement eucharistique, sont clairement formulés par Jacques de Vora-

gine dans les paroles qu'il attribue à Ambroise: «Avec quels yeux contempleras-tu donc le temple de notre commun Seigneur? Avec quels pieds fouleras-tu le pavement sacré? Comment pourras-tu tendre tes mains encore humides d'un sang injustement versé, avec quelle présomption recevras-tu en ta bouche la coupe de son sang, alors que, par la folie de tes paroles, tant de sang a été injustement versé? Retire-toi donc, retire-toi, et ne prétends pas augmenter d'un second péché ton premier crime!»<sup>24</sup>. Le sang du massacre causé par Théodose et l'état de péché dans lequel il se trouve se voient sanctionnés par la double interdiction de fouler le sol de l'église et de communier (soient deux interdits bannissant physiquement et spirituellement Théodose du corps de l'Église).

Bien sûr, on pourrait se contenter de percevoir l'irrégularité de ces franges plus longues du tapis comme un effet plastique accusant la volumétrie des marches, un attachement de Bergognone à ce qui serait un «rendu flamand» des textures<sup>25</sup>. Mais le rouge scande cette composition et, si les jeux d'assonances chromatiques sont bien des ressorts nécessaires à toute composition peinte harmonieuse, force est de constater que Bergognone a ici sciemment élaboré un réseau d'associations visuelles entre plusieurs des attributs des saints, dans lequel ces fils rouges se trouvent saisis; la couleur rouge devient un opérateur visuel invitant spontanément le regard à mettre en lien le baldaquin du trône, la tunique et les collants rouges, le fourreau et le manche rouges de l'épée du martyr de saint Gervais, les lanières rouges du fouet d'Ambroise et les fils rouges dépassant de la frange de ce tapis<sup>26</sup>. D'une certaine manière, la *famille spirituelle* se manifeste visuellement dans ce retable par cette communion chromatique des attributs individuels des saints, ressaisis dans une économie d'ensemble qui les déplace et leur assigne une charge signifiante supplémentaire: ils tendent tous à se rapporter à la figure d'Ambroise lui-même, auquel l'autel et la *pala* sont dédiés. Les fils

rouges tombant aux pieds des saints Gervais et Protais commémoreraient ainsi leur propre sang versé, leur martyr subi pour la défense de la foi. L'ostensoir porté par saint Satyre en souvenir du naufrage miraculeusement évité par une hostie sanctifiée se voit inscrit par la proximité des lanières rouges du fouet d'Ambroise et du fourreau de Gervais dans le réseau figural des évocations virtuelles des scènes de la prédelle. L'hostie tenue entre les lanières rouge du fouet et la lanière rouge du fourreau, entre l'arme de la défense de l'orthodoxie et du sacrement et l'arme du bourreau exécutrice du martyr, est virtuellement contaminée par cet affleurement sanguin: elle nous est figurée comme le lieu de la Présence réelle, qui saigna lors de la messe de saint Grégoire ou du miracle de Bolsène. Pour être qualifiés sur l'inscription de leur auréole de confesseur et de vierge, Satyre et Marcelline ne sont donc pas pour autant étrangers à cette circulation signifiante; le recueillement respectueux de Marcelline la conduisant à baisser son regard au sol, sur le fil rouge qui descend près de son pied et du pli de sa robe. Il peut sembler étonnant qu'un détail tel que ces fils rouges dépassant du tapis, apparemment dérisoire de par sa position périphérique et son prosaïsme, fasse l'objet d'une opération picturale visant à remémorer le sang, tant de la Passion christique, du martyr de Gervais et Protais, du sacrement eucharistique que du massacre des Thessaloniens: c'est pourtant prendre en compte la place nécessairement marginale laissée à de telles inventions à l'intérieur d'une *pala* d'autel aux visées édifiantes que d'accepter de reconnaître à ces particularités discrètes une puissance signifiante. Ce détail à peine perceptible attend sa propre mise en mouvement par le regard du fidèle; il commémore sur un mode mineur des éléments épars de la *pala* représentés à plus grande échelle en les condensant en une figure efficace. Détails destinés au regard méditatif et à la fréquentation prolongée... Guigues II le Chartreux utilise l'image du pressoir – exprimant le vin comme il exprime le

Sang du Christ – pour assimiler à l'Eucharistie l'effort que le fidèle fournit pour tirer les enseignements d'un texte: «Désireuse de s'expliquer mieux tout cela à elle-même, l'âme commence donc à mâcher et à triturer cette grappe, elle la met au pressoir, elle excite la raison à rechercher quelle est cette pureté si précieuse et comment on peut l'acquérir»<sup>27</sup>.

Selon ce mouvement exégétique de la mise au pressoir et de la manducation du Verbe, certains détails ornementaux des objets propres au lieu du culte témoignent, dans plusieurs œuvres de Bergognone, d'un excédent plastique d'où surgit le souvenir vif des plaies du Christ. Des jeux figuraux autour de lanières rouges devenues filaments sanguins se remarquent dans d'autres de ses œuvres; on pense notamment aux lanières rouges du fouet d'Ambroise associées aux signets du livre d'Augustin qui, dans la *Pala Calagrani* de la Pinacoteca Ambrosiana de Milan, entrent visuellement en contact avec le sommet du crâne découvert du commanditaire agenouillé, Gerolamo Calagrani<sup>28</sup>. L'efficacité prophylactique de la bénédiction de saint Jérôme, dont la main gantée est délicatement tendue au-dessus de la tête de son protégé Gerolamo Calagrani, trouve en effet une prolongation dans ce détail des signets tombant du livre d'Augustin, à mi-chemin entre la contingence matérielle et le raffinement ornemental. Lanières du fouet, signets du livre et fils du tapis: autant de figures commémoratives de coulées de sang mises au point par Bergognone pour convier le fidèle à contempler à travers elles les vertus rédemptrices du sang christique. Ces filets rouges rappellent notamment les écrits de Catherine de Sienne, lorsqu'elle parle à propos de l'Eucharistie des «bienfaits du sang» ou encore du désir de recevoir sur sa face le sang du Seigneur, répandu comme une bénédiction qui lave le fidèle de ses péchés<sup>29</sup>. En signant sur la marche inférieure à la frange du tapis, devenue surface d'affleurement de la Présence réelle du sacrement eucharistique, Ambrogio Bergognone se met sous la protection du

Christ par l'intercession d'Ambroise et des membres de sa famille spirituelle qu'il a lui-même peints<sup>30</sup>.

*L'imitatio Christi* se fait dans la *Pala de saint Ambroise* sur un mode ornemental, par le détour d'objets précieux appartenant à la liturgie: les signes remémorant la Crucifixion, omniprésents dans les vêtements sacerdotaux et *a fortiori* dans ceux de ce vicaire du Christ qu'est l'évêque, n'ont pas été peints par Bergognone par seul souci d'exactitude mais ont fait l'objet d'aménagements d'ordre signifiant, à l'instar de la croix blanche se détachant de la chasuble d'Ambroise qui acquiert une intensité plastique telle qu'elle semble se détacher comme figure autonome. L'inscription du bord rigide de la chasuble constitue presque quant à elle une marche de plus, un seuil supplémentaire, avant d'accéder à la figure d'Ambroise et à la centralité de sa face<sup>31</sup>. Ajoutons enfin qu'à la sainteté et au sacre d'Ambroise dans un lieu qui prolonge l'espace de la Chartreuse s'ajoute une sanctification du sol de celle-ci. Le symbole marial des étoiles à huit branches du pavement est repris par les éperons dorés de Gervais et de Protais dotés eux aussi de huit branches: ils figurent ainsi la conformité de ces deux saints martyrs au sol sur lequel ils se tiennent (et que contrairement à l'empereur Théodose, ils sont en droit de fouler). Docteur de l'Église, saint patron de Milan et initiateur du rite ambrosien, saint Ambroise serait donc figuré par Bergognone en tant que défenseur du sacrement eucharistique et garant du lieu ecclésial<sup>32</sup>. En retour, la Chartreuse de Pavie est, grâce à cette *pala* et aux scènes de la prédelle, associée aux plus antiques fondations milanaïses, telle que la basilique de Sant'Ambrogio, dont elle prétend contenir et récapituler les mérites.

#### *La cyprée du Saint Benoît en trône*

Un autre retable pavesan d'Ambrogio Bergognone associe les ornements du trône et de l'habit épiscopal à un détail plus inattendu et étranger à l'espace li-



turgique: un coquillage a été placé au milieu de la mince bande de terre aux petits cailloux épars qui devance le trône de Benoît. Panneau central d'un polyptyque démembré, ce *Saint Benoît en trône* (fig. 5) demeure associé à trois panneaux de la prédelle, le *Miracle du tamis et le départ pour Subiaco*, la *Tentation de saint Benoît et sa pénitence* (fig. 6) ainsi que l'*Aumône de saint Benoît*, dispersés entre le Musée des Beaux-Arts de Nantes et la pinacothèque du Castello Sforzesco de Milan, et cet état fragmentaire a certainement participé à rendre plus obscure encore la présence étonnante d'un coquillage posé aux pieds de saint Benoît<sup>33</sup>. Celui-ci se trouve pourtant au centre nodal entre la figure du saint en trône et les épisodes de sa vie représentés dans la prédelle. Vêtu d'un manteau vermillon brodé de fils d'or dont les rebords sont ornés de perles, Benoît est ici représenté en tant qu'auteur et instaurateur de la Règle et le livre qu'il tient grand ouvert en présente l'*incipit* très lisiblement pour le fidèle. Cette vive apostrophe au lecteur rappelle aux moines leur vocation, et s'achève en des termes militaires: «Écoute, mon fils, les instructions du maître et prête l'oreille de ton cœur; accepte les conseils d'un vrai père et suis-les effectivement. Ainsi tu reviendras par le travail de l'obéissance à celui dont t'a éloigné la paresse et la désobéissance. Mon discours s'adresse donc maintenant à toi, qui que tu sois qui renonces à tes volontés propres et prends les armes très puissantes et glorieuses de l'obéissance, afin de militer pour le Seigneur Christ, le vrai Roi»<sup>34</sup>. Monolithique et dépouillé de sa volonté propre, gardien moral de la règle monastique, saint Benoît devient athlète du Christ. Ambrogio Bergognone lui confère une frontalité et une rigidité toutes martiales: il assimile clairement à un bouclier le livre ouvert devant son torse et à une arme offensive digne d'une lance la crosse épiscopale tenue d'une poigne de fer exactement à la verticale. De plus, le mouvement moral décrit par l'*incipit*, allant du détournement de Dieu par manque de courage au retour volontaire



5. Certosa di Pavia, Museo della Certosa, Ambrogio Bergognone, 1490, Saint Benoît en trône, tempera et huile sur panneau.





6. Nantes, Musée des Beaux-Arts, Ambrogio Bergognone, 1490, Tentation et pénitence de saint Benoît, *tempera et huile sur panneau*, provenant de la Chartreuse de Pavie.

à la discipline, trouve un exact équivalent dans la prédelle, elle qui articule dans un même panneau la scène de la tentation de saint Benoît et celle de sa pénitence. En faisant apparaître un oiseau noir en vol dans l'encadrement de la fenêtre située entre le saint et l'apparition de la jeune séductrice, Bergognone a voulu évoquer les deux étapes successives de la tentation de saint Benoît, rapportées au livre II des *Dialogues* de saint Grégoire (dont le récit est repris presque mot à mot par Jacques de Voragine): «Un jour qu'il était seul, le tentateur se présenta. Un petit oiseau noir, dont le nom vulgaire est merle, se mit à voltiger autour de sa figure, approchant de son visage de façon agaçante, si bien que le saint homme aurait pu le prendre dans la main s'il avait voulu. Il fit un signe de croix, et l'oiseau s'en alla. Mais alors, l'oiseau parti, survint une tentation charnelle telle que ce saint homme n'avait jamais ressenti rien de pareil. Quelque temps auparavant, il avait vu une femme, que l'esprit mauvais lui remit sous les yeux de l'âme. Celui-ci alluma un tel feu dans l'esprit du serviteur de Dieu au souvenir de cette beauté qu'il n'en pouvait plus, de contenir cette flamme d'amour dans son cœur. Il était presque décidé à quitter le désert, vaincu par la volupté. Soudain, touché par la grâce d'en-haut, il revint à lui, et aperce-

vant tout près des buissons touffus d'orties et de ronces, il se dépouilla de son vêtement et se jeta nu dans ces épines piquantes et ces orties brûlantes. Il s'y roula longtemps et en sortit tout blessé. Ces blessures de l'épiderme servirent d'exutoire à la blessure de son âme, la volupté devenant douleur. En brûlant au dehors par un châtiment bienfaisant, il éteignit ce feu intérieur qui ne convenait pas. Il vainquit le péché en changeant d'incendie<sup>35</sup>. Au lieu de représenter Benoît dans la retraite de sa grotte, Bergognone l'a plutôt représenté à l'étude, de manière à relier plus efficacement cet épisode au moment de la rédaction de la Règle bénédictine, dont l'*incipit* présenté au registre supérieur fournit pour le fidèle le commentaire, l'exégèse morale de la scène de la *Tentation*. Ce renvoi unissant le panneau principal à la scène de la prédelle s'approfondit encore lorsque le regard se laisse curieusement détourner et séduire par les reflets nacrés et la luisance tachetée du coquillage que Bergognone nous offre de contempler – commentaire muet quant à lui, à la fois nœud d'opacité faisant symptôme et figure synthétique de ce drame moral. Ce coquillage est clairement identifiable comme une *cypreae*, vulgairement appelée *porcelaine* ou *conque de Vénus* et traditionnellement associée à la luxure à cause de sa ressem-

blance avec les lèvres et la fente du sexe féminin<sup>36</sup>. Comme l'ont proposé les reconstitutions du retable, la *Tentation de Benoît et sa pénitence* devait se trouver au centre de la prédelle<sup>37</sup>, dans l'axe du coquillage jonchant le sol aux pieds de Benoît. Ainsi, la colonnette qui dans ce panneau sépare et articule le moment de la tentation à celui de son expiation devait-elle être parfaitement dans l'axe de la *cypreae*: elle porte en effet à sa base un disque noir, motif qui se voit repris à plus grande échelle sur le socle du trône de Benoît et instaure une continuité visuelle entre les deux registres. Benoît trône maître de ses passions, et, en regard de sa robuste stature, la taille ridicule de la cypree gisant à terre confirmerait sa victoire et la mise en déroute de l'objet tentateur. Au *repliement* obscur de ce coquillage semblable au sexe féminin, saint Benoît opposerait donc le *déploiement* du livre ouvert et clairement lisible, l'application obéissante de sa Règle<sup>38</sup>. On pourrait reconnaître dans cette cypree jonchant le sol une forme atténuée du modèle iconographique du saint foulant au pied un démon féminin, tel qu'il existait dans les représentations de saint Albert Carmélite<sup>39</sup>. Peut-être jugée plus adaptée à la représentation glorieuse d'un saint fondateur, sa substitution par la figure plus allusive d'une coquille gisant à terre ouvre aussi cette image à une polysémie plus profonde. Des armes épiscopales immobiles suffirent ainsi à terrasser une figure inerte du mal: le livre grand ouvert sur le commencement de la Règle bénédictine devient le bouclier par lequel, hors de toute temporalité contingente, le saint triomphe pour l'éternité d'une tentation qui n'est plus seulement dans la femme, mais, à l'instar du merle voletant autour de Benoît, dans toutes les apparences sensibles transitoires détournant de Dieu. Si les préceptes de la Règle préservent les moines de la faute et constituent pour eux un bouclier moral, le livre ouvert peint par Bergognone en devient la figure mnémonique. Quant à la cypree, elle condense des faisceaux de signification d'autant plus contradic-

toires que ses propriétés matérielles entrent en résonance avec d'autres détails de la composition.

En effet, les éléments ornementaux du vêtement et du trône de saint Benoît déclinent le lexique de la coquille, de la nacre et de la perle, de sorte que la tension entre tentation et continence, entre formes organiques de la cyprée et formes régulières des attributs du saint, devienne plus complexe et approfondie. Si les mitres et les chapes épiscopales sont souvent chez Bergognone brodées de perles, celles-ci sont particulièrement mises en valeur dans la bordure de la chape de Benoît dont le fermoir laisse apparaître une perle se détachant sur la robe noire du moine. Ces rangées de perles constituent l'habit épiscopal en un manteau virginal qui prolonge l'armure morale du saint. Le couronnement en forme de conque du trône de Benoît, en renfermant en son centre sa mitre recouverte de perles, renvoie au symbole marial de la coquille renfermant en son sein la perle qu'est le Christ, et l'on pourrait dire ici que c'est l'Église qui renferme en son sein ce serviteur fécond du Christ que fut Benoît<sup>40</sup>. On reconnaît jusque dans le traitement gris violacé de la chair du visage du saint et dans les reflets argentés des mèches de sa barbe une évocation visuelle possible de la nacre et une conformation de sa face aux vertus déployées par son habit. La déclinaison ornementale de la présence de la cyprée, figure ambiguë de l'impureté, dans les éléments mêmes de la glorification du saint (perles brodées de la chape et de la mitre, voûte en forme de conque prolongeant l'auréole de Benoît) devient le moyen d'une maîtrise de ses formes, *soumises à la régularité*, et, ainsi, d'un dépassement de la tentation dans l'observance de la Règle; cette continuité établie entre la figure de la tentation et les ornements de la gloire du saint a aussi pour effet de restaurer la possibilité d'une rédemption pour le pécheur. Ambrogio Bergognone joue sur l'opposition entre l'irrégularité des concrétions naturelles et l'insertion de celles-ci dans un ordre ornemental composé d'éléments d'une régularité impec-

cable: il instaure ainsi une gradation dans l'être depuis la *regio dissimilitudinis* des débris inidentifiables gisant près de la cyprée, cailloux ou morceaux de coquille (dont la taille et la couleur rappellent néanmoins quelque peu les perles de la frise de la base du trône), jusqu'au couronnement absidal majestueusement sculpté en forme de conque<sup>41</sup>.

Ajoutons que d'autres espèces de coquillages ont été disposées par Bergognone au seuil de deux panneaux du triptyque de la *Vierge à l'Enfant, saint Christophe et saint Georges*, probablement peint pour la Chartreuse de Pavie vers 1494-1495, mais aujourd'hui conservé au Narodowe Muzeum de Poznań (fig. 7). Si la tripartition de ce retable assigne à chaque figure son

lieu propre (le gué de Christophe, le buisson de roses marial et le chemin sinueux aux abords de la cité pour Georges), on remarque que Bergognone a voulu simultanément instaurer une continuité entre ces trois compartiments en aménageant au premier plan le monticule rocheux sur lequel se tiennent les figures. Parmi diverses plantes et fragments minéraux, des coquilles bivalves, palourde ou huître et coques ouvertes, gisent aux pieds de la *Vierge à l'Enfant*: du fait de la présence du rosier, on incline à les appréhender comme un attribut marial faisant allusion à la conception virginale du Christ voire à l'Immaculée Conception<sup>42</sup>. Mais leur présence devient plus ambiguë dès lors que l'on re-



7. Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Ambrogio Bergognone, vers 1494-1495, *Vierge à l'Enfant, saint Christophe et saint Georges*, huile sur panneaux, provenant de la Chartreuse de Pavie.

marque que Bergognone a peint des coquilles similaires autour du dragon dans le panneau de *Saint Georges*, ouvertes et vides elles aussi. Leur proximité avec cette bête à la voracité légendaire provoque instantanément l'idée de leur consommation et les assimile ainsi à des restes<sup>43</sup>. Autre détail déroutant de ce retable qui n'a encore été que très peu étudié: une coquille Saint-Jacques de taille imposante posée près du cou du dragon terrassé. Si, par-delà les seules représentations de Jacques le Majeur, la coquille Saint-Jacques est devenue le signe du pèlerinage et si elle peut être associée à saint Georges en vertu de ses interventions miraculeuses lors des croisades (proches des miracles accomplis par Jacques lors de la Reconquête espagnole), on ne saisit pas très bien le sens de sa présence ici, d'autant qu'elle n'est pas accrochée à l'armure ou aux armes du saint<sup>44</sup>, mais étrangement apposée à la bête moribonde. La coquille Saint-Jacques pourrait tout simplement sceller près de la dépouille de la bête l'emblème de la victoire du bien sur le mal. Mais l'on remarque que le sang du monstre coule abondamment sur cette coquille depuis la plaie causée par la lance brisée. À la dimension conjuratoire de l'éloignement du mal par cet emblème chrétien s'ajoute certainement ici une dimension prophylactique faisant allusion aux vertus curatives reconnues au sang de dragon. Ces multiples faisceaux référentiels ne sauraient être rabattus en une signification unilatérale, quand bien même ils dialoguent avec la présence dans le troisième panneau de ce triptyque du géant Christophe, dont la puissance thaumaturgique était encore plus largement reconnue, lui dont les figures gigantesques étaient peintes à fresque à l'entrée des églises et dont la vue suffisait à éloigner la mort comme la maladie<sup>45</sup>.

### *Rétributions ornementales: la Pala de saint Syr et la fresque de l'Ecce Homo*

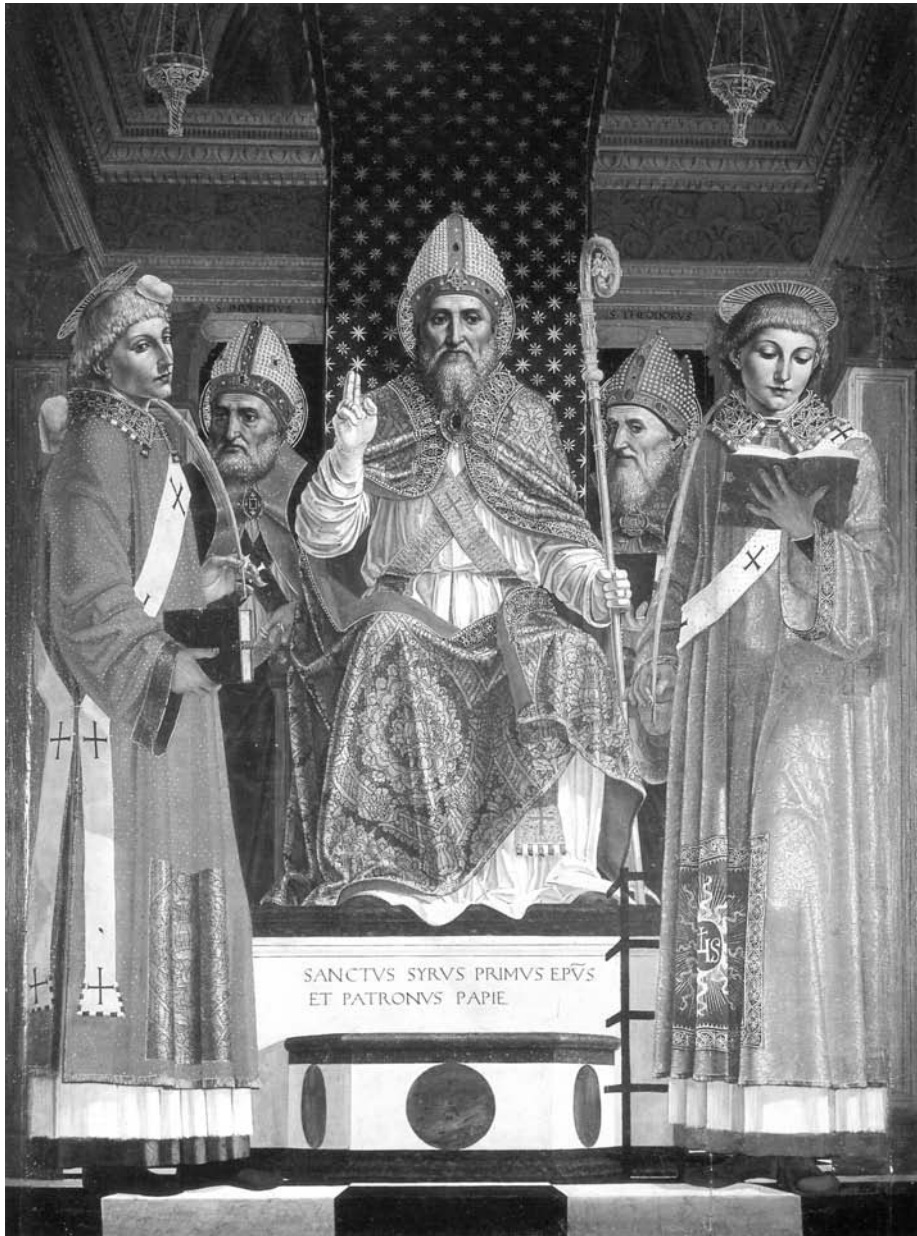
Les agencements par lesquels Bergognone fait de chaque retable l'occasion de commémorer les vertus des saints pour-

raient être pensés comme une manière de rétribution ornementale, et trouveraient peut-être un écho pertinent dans un passage des *Dialogues* de Catherine de Sienne traitant de l'ornement comme d'une récompense *post-mortem* de la vertu. La sainte compare les souffrances endurées par les âmes des justes à «des décorations sur une étoffe» et s'en explique en ces termes: «Ils [les damnés] verront, dans les élus qui reçoivent le fruit du sang de l'agneau, resplendir ma magnificence et ma miséricorde, ils verront en eux les souffrances qu'ils ont supportées pareilles à des ornements, à des enjolivures sur une étoffe, non pas en vertu du corps, mais en vertu de la plénitude de l'âme qui réfléchit sur le corps la récompense des peines subies, puisqu'elle l'a eu pour compagnon alors qu'elle pratiquait la vertu. C'est pourquoi le corps en est orné: de même que le miroir réfléchit le visage de l'homme, de même dans le corps sont réfléchies les récompenses»<sup>46</sup>. Peut-être cette vision éclaire-t-elle le sens de certaines modalités de la figuration des ornements et des parures ouvragées dans les représentations des saints: la parure commémorative des mérites de l'âme arborée par les corps ressuscités des justes après le Jugement concernerait *a fortiori* les saints que l'on pense déjà réunis à la droite du Père et l'image peinte deviendrait alors le lieu d'une rétribution *post-mortem*<sup>47</sup>. Catherine de Sienne instaure en tout cas ici une continuité entre la rétribution des vertus et celle du martyr, faisant de la mortification de la chair la plus grande vertu et la plus grande parure.

Par le truchement de motifs brodés, Bergognone réinsuffle une vie ornementale aux figures de la *Pala de saint Syr* (fig. 8). Détails rarement remarqués en cela même qu'ils restent subordonnés aux figures principales et ne sont pas ostensiblement détachés de celles-ci, ces motifs textiles participent pourtant à animer les figures des saints. Le baldaquin outremer constellé d'un semis d'étoiles et de fleurettes dorées qui s'étend au-dessus de la cathèdre devient pour Bergognone l'occasion de faire coïncider les deux doigts

levés de la main bénissante de saint Syr avec l'une de ces étoiles, peinte précisément dans leur axe et d'ailleurs légèrement plus épaisse et brillante que les autres étoiles. Ce détail double le geste de bénédiction d'une valeur déictique et le ciel ornemental que forme ce tissu au sein de la *Pala de saint Syr* devient par cette désignation de l'étoile une surface d'affleurement de la lumière divine confirmant pour le fidèle l'efficacité de la bénédiction du saint<sup>48</sup>. La dextre de Syr levée vers cette étoile désigne à la fois l'origine et la visée de sa sainteté et de son autorité épiscopale<sup>49</sup>. Cette animation du baldaquin devenu voûte céleste ornementale<sup>50</sup> est par ailleurs saisie dans une circulation plus large de motifs textiles rehaussés d'or. Le brocart de la chape de saint Syr acquiert dans cette œuvre une monumentalité inouïe. Un peu plus bas, la dalmatique du diacre Laurent, faisant souvent l'objet d'aménagements plastiques particuliers<sup>51</sup>, se trouve au même niveau que l'instrument du martyr de ce saint, au point que cette pièce de tissu quadrangulaire tend à se superposer au gril orthogonal posé contre le rebord du trône. Par le chevauchement du motif de l'IHS rayonnant brodé d'or de la dalmatique et du gril de saint Laurent, le Nom de Jésus flamboyant paraît embraser le gril; l'IHS devient ainsi une transposition ornementale du feu qui a consumé le corps du martyr sur cet instrument. Cette association visuelle figure simultanément la passion endurée par Laurent et sa gloire dans le Christ qu'il a imité et pour lequel il s'est sacrifié: elle réactualise de manière commémorative et glorieuse le martyr de saint Laurent en tant qu'il fut subi à la fois *dans, par et pour* le Christ<sup>52</sup>. Les deux lampes suspendues au-dessus du baldaquin pourraient prolonger ce thème figuratif de l'embrassement par la foi en désignant les saints rassemblés ici en tant que «lampes ardentes» ravivant le corps de l'Église<sup>53</sup>.

Si une rétribution ornementale du martyr s'opère dans la *Pala de saint Syr* par le truchement de la parure vestimentaire des saints, Ambrogio Bergognone établit



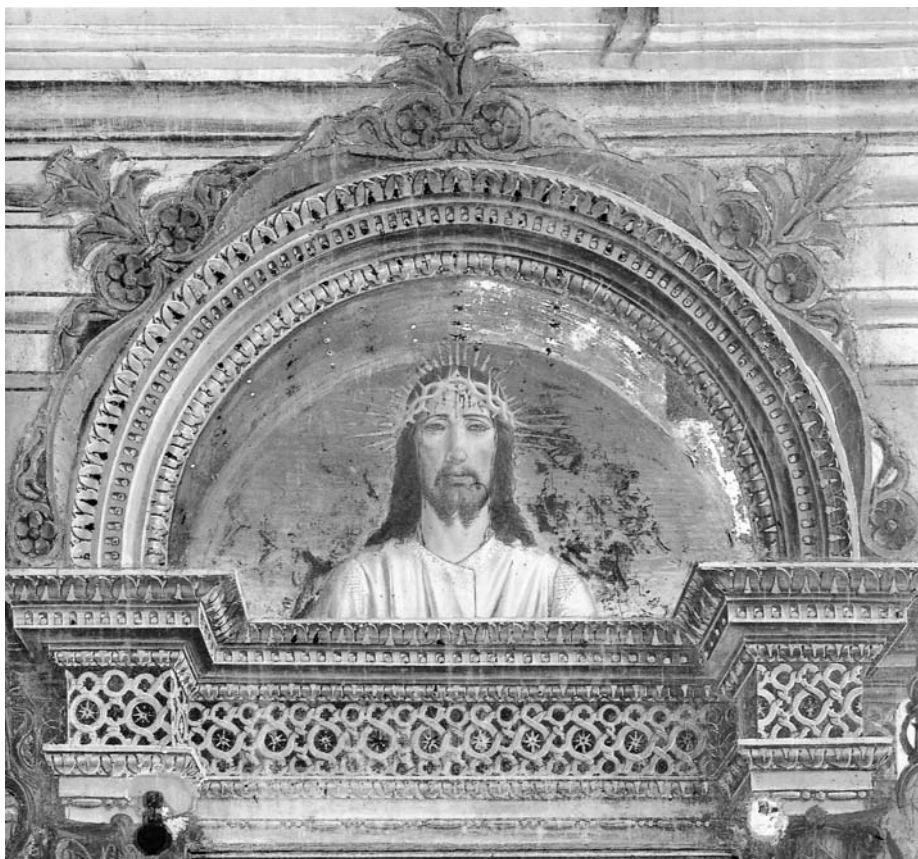
8. Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie, cinquième chapelle à droite, Ambrogio Bergognone, 1491, Saint Syr en trône avec les saints Étienne, Inventius, Théodore et Laurent, tempera et huile sur panneau.

parfois directement une continuité visuelle entre les plaies du martyr et certains éléments ornementaux, de sorte que celles-ci se voient prolongées dans la gloire<sup>54</sup>. C'est le cas dans l'une des fresques du transept de la Chartreuse de Pavie qui instaure une continuité ornementale entre les plaies du Christ, les instruments de sa Passion et les éléments décoratifs du cadre architectural. Inscrite dans une corniche de marbre feint, la

nette de l'*Ecce Homo* est située au-dessus de la porte d'entrée des chapelles latérales de Santa Maria delle Grazie (fig. 9). Si son attribution à Bergognone n'est pas certaine, elle ne procède pas moins à des agencements très proches de ceux qui nous retiennent ici<sup>55</sup>. La couronne d'épines s'enfonce profondément dans le front du Christ, dont le sang coule jusque sur la tunique, tandis que les pointes visibles des épines ont été élon-

gées pour rayonner à la manière des rayons lumineux de son nimbe: filets de sang, pointes des épines et rayons lumineux sont de ce fait ressaisis dans la progression d'un rayonnement auratique révélant progressivement, depuis les plaies de la Passion, la nature divine du Christ. Cette rétribution ornementale des plaies de l'*Ecce Homo* se propage à l'architecture feinte puisque la frise du linteau adopte la forme d'un tressage en *opus sectile* pour imiter sur un registre ornemental le tressage de la couronne d'épines<sup>56</sup>. Les trois palmettes jaunes qui entourent la lunette de l'*Ecce Homo* s'accordent elles aussi à la fresque centrale en prolongeant le nimbe crucifère du Christ. Il me semble que cet Homme de douleur aux plaies rédemptrices, à la fois *Christus patiens* et *Christus triumphans*, témoigne parfaitement de la puissance figurative des ornements et de la grande discrétion des moyens par lesquels ils opèrent dans les détails des œuvres de la Chartreuse de Pavie – cela en complète contradiction avec ce que laisserait *a priori* supposer l'exubérante charge décorative de ses fresques aux pilastres ornés de grotesques et aux frises parcourues de jeux de *putti*. Peut-être est-ce dans ce mouvement, allant de l'artificialité du décor jusqu'aux figures spirituelles qu'il génère, qu'apparaîtrait la vertu de discrétion à l'œuvre dans le travail pictural d'Ambrogio Bergognone. Non pas en tant que catégorie psychologisante, mais plutôt selon l'importance que lui accordent, d'une part, les chartreux dans leurs *Coutumes*, d'autre part, Catherine de Sienne dans le *Traité de la Discrétion*, premier livre des *Dialogues*, où cette vertu d'humilité ouvre progressivement la créature sensible à la possibilité d'un juste discernement et d'une conversion à Dieu; la discrétion consisterait pour nous dans la possibilité d'une conversion du regard à la dimension commémorative et figurale des formes.

Représentations mettant le fidèle en présence de ces pères fondateurs que sont Ambroise, Benoît et Syr, ces trois *pale* de



9. Certosa di Pavia, Santa Maria delle Grazie, transept gauche, corniche de la porte de communication avec les chapelles, Ambrogio Bergognone, 1493, Ecce Homo, fresque.

Bergognone commentent leur double nature paradoxale d'artéfact moderne et d'*imago* ancestrale. Loin de constituer un processus exclusif aux œuvres de Bergognone, on remarque comment les élaborations ornementales procèdent chez lui selon un imaginaire à la fois *sui generis* et continu aux figures cultuelles; elles inventent le cadre d'une intelligibilité et trouvent plastiquement les voies d'une profondeur spirituelle<sup>57</sup>. L'ordre ornemental offre tout à la fois au peintre le cadre d'une régularité formelle et la possibilité de son excès, puisque l'irrégularité, la transgression deviennent l'amorce de la signifiante. Fils rouges dépassant de la frange régulière d'un tapis, coquillage prolongeant les ornements marins et nacrés d'un vêtement épiscopal, léger empiètement d'une étoile juste au-dessus d'un geste de bénédiction – autant d'inventions venues peu à peu, depuis la logique interne à la réalisation du retable.

Bergognone restaure par son travail de figuration une continuité entre ce qui fait reste dans le monde sensible et ce qui demeure dans l'institution ecclésiale – soit, entre des filaments rouges et la Présence sacramentelle; entre un débris minéral et la vie monacale régulière; entre la contingence apparente d'un chevauchement et la réalisation providentielle du martyr et de la bénédiction. À ces concentrations du travail pictural en quelques détails plastiques précis correspondent des investissements tant affectifs et dévotionnels que réflexifs. L'une des figures les plus fascinantes qu'Ambrogio Bergognone ait placées au seuil de ses représentations demeure sans doute le crâne renversé et démantibulé d'Adam gisant au pied de la croix dans la *pala* de la *Crucifixion* de 1490<sup>58</sup>. Les anfractuosités et les trouées obscures de cette inquiétante coquille qu'est le crâne sont données à la contemplation avec la plus grande précision gra-

phique et anatomique, tandis que des pâquerettes fleurissent dans l'interstice des deux côtés de la mâchoire – une autre invention par laquelle Ambrogio Bergognone commémore les "fuits du sang" rédempteur, destinés à la "manducation" du regard.

Gwladys Le Cuff

Université Paris IV Sorbonne

Université de Picardie Jules Verne

gwladys.lecuff@gmail.com

## Notes

\* Merci à ceux qui m'ont relue et accompagnée dans ces recherches, ainsi qu'aux employés de la Chartreuse de Pavie, aux moines cisterciens et à Letizia Lodi pour leur accueil et l'accès laissé aux chapelles latérales de l'église.

1) G. C. Sciolla, *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone: percorso della storiografia*, dans G. C. Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, Milano 1998, p. 13-30; R. Sparacino, *La fortuna critica di Ambrogio Bergognone*, mémoire universitaire (dir. A. Rovetta), Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 1995.

2) À propos de l'architecture dans les œuvres d'Ambrogio Bergognone et de ses rapports avec Donato Bramante, avec une ample reprise de la bibliographie précédente: M. Pavesi, *Ambrogio Bergognone e l'Opinio di Bramante*, dans «Arte Lombarda» 157/3 (2010), p. 5-16. Entre autres, sur sa proximité avec l'art transalpin: P. C. Marani, *Il giovane Bergognone fra nord e sud: 1453-1476 circa*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 57-76; G. C. Sciolla, *Alcuni problemi bergognoneschi*, dans M. Rossi - A. Rovetta (éd.), *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano 1999, p. 85-92.

3) Les *Mémoires* du prieur Matteo Valerio (1582; 1645) conservées à la Biblioteca Braidenese de Milan constituent la principale source documentant le déroulement du chantier de la Chartreuse de Pavie et sont éditées dans: R. Battaglia, *Le «Memorie» della Certosa di Pavia*, dans «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» XXII/1 (1992), p. 85-198. Pour les problèmes relatifs à la biographie de Bergognone notamment avant son arrivée à la Chartreuse: J. Shell, *Bergognone: un nuova biografia*,



dans P. C. Marani - J. Shell (éd.), *Ambrogio Bergognone: acquisizioni, scoperte e restauri*, Firenze 1989, p. 20-5. Pour la réalisation des retables: M. G. Albertini Ottolenghi, *Il Bergognone alla Certosa e le ancone quattrocentesche*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 173-92. Restée à ma connaissance inédite, je n'ai pu consulter: N. Righi, *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone: pittura su tavola 1470 circa-1494*, thèse de doctorat (dir. P. C. Marani), Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 1995-1996. Pour l'attribution des fresques aux différents artistes documentés sur le chantier: R. Battaglia, *Ambrogio Bergognone e la decorazione ad affresco della Certosa*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 255-68. Sur les aspects techniques de la peinture de Bergognone: A. Gallone, *L'analisi della materia pittorica in alcuni dipinti del Bergognone*, dans Rossi - Rovetta (éd.), *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, p. 193-7; P. C. Marani, *Gli affreschi del Bergognone e delle altre compagnie nel transetto della Certosa: tecnica e restauro*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 301-12; Idem, *Gli affreschi del Bergognone nei due transetti della Certosa di Pavia. Tecniche esecutive e organizzazione del lavoro di una bottega in un cantiere sforzesco della fine del Quattrocento*, dans B. Fabjan - M. Cardinali - M. B. De Ruggieri (éd.), *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, Milano 2010, p. 391-403. Parmi les œuvres de la Chartreuse de Pavie étudiées du point de vue iconographique, hormis les œuvres dont il sera question ci-dessous, on peut citer, à propos de la fresque de l'Adoration de l'Enfant: G. C. Sciolla, *Bergognone giovane: problemi iconografici*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 139-52. Je n'ai malheureusement pas pu consulter: U. Mazurczak, *Krajobrazy Ambrogia da Fossano zw Bergognone, znaczenie tradycji w obrębie nowych rozwiązań kompozycyjnych*, dans «Roczniki humanistyczne. 4, Historia sztuki» 50 (2002), p. 53-98; K. M. Johanning, *Landschaftsdarstellungen in der Malerei der lombardischen Renaissance*, Hamburg 2011.

4) L. Giordano, *Duchi, priori, artisti: la dinamica delle commissioni alla Certosa di Pavia*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 47-56; P. C. Marani, *Ritratti di corte*, dans *ibidem*, p. 269-74.

5) Il semble que les autels aient été dédiés aux saints en fonction du calendrier liturgique des chartreux. La courte durée de la période de réalisation du décor asseoit également sa dimension programmatique et unitaire. Selon les termes de Matteo Valerio: «Quasi tutte le pit-

ture della chiesa furono fatte dal 1485 al 1500 Priori V. Pietro de Piolis et Ant. Lercarius». Pour la répartition des œuvres de Bergognone dans les différentes chapelles de l'église: B. Fabjan, *Le ancone quattrocentesche sugli altari della Certosa di Pavia*, dans B. Fabjan (éd.), *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495-1511*, Firenze 1986, p. 23-32.

6) *Ibidem*. Plusieurs retables ont sans doute perdu leur prédelle: celle de la *Pala de saint Ambroise* et celle du *Saint Benoît en trône* demeurent dispersées dans divers musées. Les quatre *Prophètes* conservés à Brera ainsi que la série d'*Apôtres* du Metropolitan Museum de New York (ces-derniers attribués à Bernardino Bergognone) pourraient provenir de prédelles des retables pavesans: P. C. Marani (éd.), *Due momenti di Ambrogio Bergognone*, Milano 2006, p. 32 et suiv. Les restaurations récentes ont permis de retrouver l'aspect de la *Pala de saint Ambroise* et de la *Pala de saint Syr* dissocié des prolongations ornementales des trônes peintes pour les insérer dans de nouveaux encadrements. Cf.: P. C. Marani, *Quattro schede di restauro per Ambrogio Bergognone*, dans F. Flores D'Arcais (éd.), *Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 2000, p. 119-31.

7) Quelques œuvres précises de Bergognone à la Chartreuse de Pavie, dont il sera question plus loin, ont principalement été abordées en tant qu'images de dévotion par Barbara Fabjan. Sur les œuvres de Bergognone destinées à l'Observance augustinienne, plusieurs articles de Maria Luisa Gatti Perer dont, le plus récent: M. L. Gatti Perer, *Cultura e spiritualità dell'Osservanza agostiniana: l'Incoronata di Milano*, dans «Arte Lombarda» 127 (1999), p. 7-67. Pour celles destinées aux chanoines réguliers du Latran: G. Bora, *Due secoli d'arte a Milano: le pitture in Santa Maria della Passione*, dans G. Bora - A. Paredi (éd.), *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano 1981, p. 76 et suiv. Et, principalement sur la distinction entre Augustin chanoine et Augustin ermite: F. Colalucci, *Lorenzo Lotto, e altri, nelle chiese di Borgo Sant'Antonio a Bergamo*, dans «Venezia Cinquecento» VIII/15 (1998), p. 143-210.

8) Dans la *Vierge à l'Enfant* de la National Gallery (connue pour les détails de la façade de la Chartreuse en construction, de la cour et des bâtiments qui l'entourent, où discutent quelques moines et laïcs) cette destination de l'image à la pièce de l'*Ave Maria* se voit commentée par plusieurs inscriptions et détails qui sont autant d'amorces visuelles de la prière.

L'auréole de la Vierge porte la salutation angélique: «AVE MARIA GRATIA PLENA DOMIN[US TECUM]», et le petit livre ouvert porte le début de la prière que récitaient les chartreux pour les mâtines: «Seigneur, ouvre mes lèvres, / Et ma bouche annoncera ta louange. / Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit, / au Dieu qui est, qui était, et qui vient, / pour les siècles des siècles» soit ici «DOMINE LABRA / M[EA] APERIES E[T] / OS MEUM / ANUNTIABIT LAUDEZ / TUAM DEUS IN AUDITORIUM MEUM / INTENDE [DOMIN]E AD / ADIUVANDUM ME / FESTINA GR[AT]IA P[AD]RI / ET FILIO ET SP[IRIT]U / SANCTO SICUT / ERAT IN PRINCIPIO / N[UN]C ET SEMPER». Selon un mimétisme à vocation performative, l'Enfant entrouvre les lèvres et un rosaire est tenu par la Vierge. L. De Fanti, *Madonna con il Bambino*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 208-9; B. Fabjan, *Ubi amor, ibi oculus: opere d'arte per le Certose*, dans *ibidem*, p. 36-7. Le plan des cellules est donné dans: R. Dorigati, *Il chiostro grande alla Certosa di Pavia*, Genova 1995.

9) La *devotio moderna* est généralement identifiée à la fortune de textes tels que la *Vita Jesu Christi* de Ludolphe le Chartreux ou l'*Imitatio Jesu Christi* attribué à Thomas à Kempis, qui invitent constamment leur lecteur à un exercice dévot de l'imagination actualisant mentalement les différentes scènes de la Vie du Christ – principalement la Passion, mais aussi par exemple, la Nativité, sur laquelle insiste particulièrement Ludolphe le Chartreux. Dans un désir d'imitation, le fidèle s'immisçait dans le temps et le lieu même de leur déroulement pour s'en imprégner charnellement et mieux s'en approprier le mystère. Cette projection empathique du fidèle dans le lieu des figures sacrées trouve bien sûr des moyens de transposition en peinture. Pour se faire une brève idée de la récurrence des termes sensibles liés aux sensations corporelles, à la vision et à l'imagination dans les textes de Ludolphe le Chartreux: Fabjan, *Ubi amor, ibi oculus*, p. 31-46. Pour une brève reprise de la problématique des rapports de la peinture de Bergognone avec la spiritualité cartusienne: I. Alexander-Skipnes, *Reflections on the flaminghismo in Ambrogio Bergognone's panel paintings*, dans A. De Floriani - M. C. Galassi (éd.), *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, Milano 2008, p. 41-9. Sur la puissance des images à produire le contenu de certaines visions et dévotions: J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1989, p. 359-84; F. Dunand - J. M. Spieser - J. Wirth (éd.), *L'image et la production du sacré*, Paris 1991.



10) Selon Barbara Fabjan, les déplacements successifs de ce panneau de plus petites dimensions que les autres retables de Bergognone pourraient être expliqués par la destruction de la salle du Chapitre au Cinquecento. Sur ce point et sur l'iconographie de la *sequela Christi*: B. Fabjan, *Il Cristo portacroce di Bergognone della Pinacoteca Malaspina di Pavia*, dans «Annali della Società Pavese di Storia Patria» 107 (2007), p. 225-34; Eadem, *Sul "Cristo portacroce con i Certosini" del Bergognone*, dans B. Bentivoglio-Ravasio - L. Lodi - M. Mapelli (éd.), *La Certosa di Pavia e il suo Museo: ultimi restauri e nuovi studi*, Milano 2008, p. 219-23; I. Alexander-Skipnes, *Northern Realism and Carthusian Devotion: Bergognone's "Christ Carrying the cross" for the Certosa of Pavia*, dans I. Alexander-Skipnes (éd.), *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout 2007, p. 148 et 155. Cet auteur propose de reconnaître les quatre étapes de l'échelle monastique décrites par Guigues II le Chartreux: la *lectio* par le livre visible dans la poche du prieur de droite, la *meditatio* et la *contemplatio* par la tension des chartreux vers le Christ, l'*oratio* par les gestes de prière (bras en croix sur la poitrine – il s'agirait là, d'une pratique liturgique propre à l'ordre, liée aux écrits de Denis le Chartreux).

11) M. Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Florence 1977, p. 51.

12) Barbara Fabjan a démontré comment l'image de la croix comme pont dressé entre le ciel et la terre, déployée par sainte Catherine de Sienne dans ses *Dialogues*, avait pu guider la composition de la *pala* d'Ambrogio Bergognone dans plusieurs de ses détails iconographiques et plastiques. B. Fabjan, *Spunti ceteriniani sullo sfondo della Crocifissione di Bergognone per la Certosa?*, dans Flores D'Arcais (éd.), *Arte lombarda del secondo millennio*, p. 132-4. Les premiers prieurs de la Chartreuse de Pavie, Bartolomeo da Ravenna (1396; 1409) et Stefano Maconi (1411; 1421), furent les disciples de Catherine de Sienne, au point que la bibliothèque de la Chartreuse fut sans doute le lieu où était disponible la plus grande quantité de ses écrits: L. Gargan, *L'antica biblioteca della Certosa di Pavia*, Roma 1998, p. 13. Offert de son vivant à Bartolomeo da Ravenna, le manteau de la sainte demeurerait alors conservé à la Chartreuse: selon Barbara Fabjan, le panneau du Metropolitan Museum de New York peint par un anonyme pavesan de la première moitié du Quattrocento représentant la *Vierge à l'Enfant, sainte Catherine de Sienne et un dévot* pourrait garder la mémoire de ce don, de sorte que le dévot chartreux ac-

cueilli tendrement sous le pan du manteau de la sainte pourrait être reconnu comme Bartolomeo da Ravenna, cf. Fabjan, *Ubi amor, ibi oculus*, p. 34. Ambrogio Bergognone et ses associés ont représenté de très nombreuses fois sainte Catherine sur les murs de différents endroits de l'église et de la Chartreuse, dans l'un des retables et dans plusieurs panneaux de dévotion: B. Fabjan - P. C. Marani (éd.), *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, Firenze 1992.

13) «MARIA OPTIMAM PARTEM ELIGIT QUE NON AUFERT ... AB EA ..DOM.. NOB..» cf. G. Giacomelli Vedovello, *Crocifissione*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 218-9. Par ailleurs, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie et de sainte Catherine de Sienne* de la National Gallery de Londres, probablement surmonté d'une cimaise représentant un *Christ mort soutenu par la Vierge avec saint Jean et sainte Marie-Madeleine*, devait décliner à l'intérieur de l'église l'un des multiples modes de l'union contemplative du fidèle au Christ en associant de manière assez singulière l'union nuptiale des deux saintes à la contemplation empathique de ce corps meurtri. Les notes de Otto Mündler et de Charles Eastlake relatives à la restauration, à l'achat puis au déplacement de la *pala* jusqu'à Londres et à la chute de la cimaise dans la mer durant son transport, sont commentées dans: Sciolla, *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone: percorso della storiografia*, p. 19-20; Albertini Ottolenghi, *Il Bergognone alla Certosa e le ancone quattrocentesche*, p. 183 et notes relatives. Pour tenter d'éclairer le sens de la présence de cette *Pietà* en cimaise: le mariage mystique de Catherine de Sienne tel qu'il est décrit par la sainte se fait simultanément union dans la Passion puisque l'anneau que le Christ lui offre est comparé à son prépuce, la circoncision préfigurant la Passion en tant que première plaie infligée au Christ lors de sa vie terrestre; cf. C. W. Bynum, *Holy feast and holy fast. The religious significance of food to medieval women*, Berkeley 1987, p. 235 et suiv.

14) Peint en 1487, *Saint Bernard et le Crucifié* est conservé au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, cf. J. Wirth, *La naissance de Jésus au cœur: étude iconographique*, dans J.-M. Cauchies (éd.), *La dévotion moderne dans les pays bourguignons et rhénans des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Neuchâtel 1989, p. 149-58. De telles images se trouvent davantage dans la miniature, comme ce *Saint Bernard embrassant le crucifié* du *Libro di orazioni* (Varese, Archivio Monastero Santa Maria del Monte, Fondo Marliani, Cod. 2, c. 111v) abordé par Cristina Romano dans son analyse du missel Arcimbol-

di et de ses compositions proches des saints en trône et des représentations dynastiques d'Ambrogio Bergognone à la Chartreuse de Pavie: C. Romano, *Matteo da Milano e il messale Arcimboldi: problematiche e spunti di riflessione*, dans «Libri & documenti» 32/33 (2009), p. 14-27 (fig. 13).

15) Il est souvent question du style hiératique d'Ambrogio Bergognone dans ces retables et de l'aspect "figé" des saints, sans que cette particularité ne soit explicitement reliée à cette qualité de figures tutélaires (G. Giacomelli Vedovello, *Sant'Ambrogio tra i santi Satiro e Marcellina, Gervasio e Protasio*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 212). Sur le culte d'Ambroise à Milan et en Lombardie: P. Biscottini (éd.), *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, Venezia 1998. Sur les saints dans le décor de la Chartreuse: M. Albertario, *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone: qualche osservazioni in margine ad una mostra*, dans «Vita e pensiero» 11 (1998), p. 765-78. Saint Ambroise (dont Ambrogio Bergognone porte le nom, lui qui a été amené à le peindre un très grand nombre de fois) apparaît aussi dans la fresque du transept gauche de la Chartreuse. Il est représenté lisant son *De Officiis* dans les *Quatre Docteurs de l'Église* (cf. la notice d'Anna del Giudice dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 248-51): ce polypptyque réunit sur deux registres la *Vierge à l'Enfant* entourée des *Quatre Docteurs de l'Église* et le *Christ ressuscité* flanqué des *Quatre Évangélistes*. Plus universel, d'une dimension ecclésiale insistant sur les fondements institués (quaternaires) de l'Église, il a moins à voir avec cette inscription locale d'une figure de saint dans le lieu privilégié de son culte.

16) Un autre retable de Bergognone dont le programme était apparemment lui aussi d'ordre ecclésial est mentionné par le père Matteo Valerio mais demeure inconnu («il quadro a oglio con il papa, li cardinali, li monaci del ordine et li privilegi del monastero»): Albertini Ottolenghi, *Il Bergognone alla Certosa e le ancone quattrocentesche*, p. 186. Saint Hugues et saint Anselme de Canterbury ont été représentés par Macrino d'Alba dans un autre retable et Filippino Lippi aurait dû peindre pour le maître-autel de Santa Maria delle Grazie une *Pietà* avec les deux protecteurs des ordres monastiques qui sont saint Antoine abbé et saint Paul ermite. E. Villata, *Presenze non lombarde alla Certosa tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 233-8; Fabjan (éd.), *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia*. Plus récemment, sur la *pala* de Bartolomeo Montagna arrivée à la

Chartreuse en 1490: L. Lodi, *Recenti restaurati ad alcuni dipinti del museo. Ambrogio Bergognone, Bartolomeo Montagna, Bernardino Luini*, dans Bentivoglio-Ravasio - Lodi - Mapelli (éd.), *La Certosa di Pavia e il suo Museo*, p. 461-84.

17) Le titre *Saint Ambroise et sa famille spirituelle*, mentionné par Giovanna Giacomelli Vedovello, est donné dans: J. Courcelle, *Recherches sur saint Ambroise. "Vies" anciennes, culture, iconographie*, Paris 1973, p. 164-5, 210-2.

18) Saint Inventius (parfois écrit Ivencius, Evenzio, Invenzio, ou encore, francisé en Juvence), mort le 8 février 397 est enterré à l'église pavasane de San Nazzaro e Celso qu'il fonda lui-même et qui prit son nom par la suite. AA.SS. *Februarii II*, Antverpiae 1658, p. 152-3; G. Kaftal - F. Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florence 1985, col. 270. Saint Théodore, évêque de Pavie (mort le 20 mai 778) est représenté vers 1522 dans un cycle de fresques peint par Bernardino Lanzoni à l'église de San Teodoro de Pavie où il est notamment célébré comme défenseur de la cité mettant les envahisseurs français en déroute; AA.SS. *Maii V*, Antverpiae 1695, p. 239-40; Kaftal - Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, cols 630-6.

19) Ces hypothèses sur l'élaboration des éléments du décor en fonction des vertus des saints trouvent leur fondement dans la pratique de la remémoration et dans les images spirituelles tissant des chaînes d'analogies infinies entre des propriétés matérielles, des substances précieuses et des qualités morales, cela dans les textes tant hagiographiques que mystiques, de Jacques de Voragine ou Ludolphe le Chartreux à sainte Catherine de Sienne. Sur l'épistémè de la ressemblance: M. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966. L'usage que je fais du terme *figural* est dû à: G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990. Les études de Maria Luisa Gatti Perer sur les fresques de la bibliothèque du couvent milanais de Santa Maria Incononata me semblent profondes devant cette question, notamment: M. L. Gatti Perer, *Ornamento e simbolo. La decorazione pittorica nei conventi dell'Osservanza: esempi lombardi*, dans «Arte Cristiana» 737-738 (1990), p. 143-60.

20) L. Beltrami, *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, Milano 1895, p. 66 n° 64 et p. 120 n°147; Giacomelli Vedovello, *Sant'Ambrogio tra i santi*, p. 212. La même particularité a été reconnue dans la *Vierge en trône avec*

*l'Enfant et deux anges*, réalisée un an auparavant et anciennement conservée au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin (A. Del Giudice, *San Pietro, San Paolo*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 204.) Un réseau d'opérations de ce genre parcourt l'œuvre de Bergognone. Il peint à plusieurs reprises la façade en chantier de la Chartreuse de Pavie dans des compositions destinées aux chartreux, telles que la *Vierge à l'Enfant* de la National Gallery de Londres et le *Christ portant sa croix suivi de dix moines chartreux*, au point que ses œuvres aient servi aux historiens à documenter l'avancée des travaux: L. Erba - M. T. Mazzili Savini - C. Pagani, *La Certosa di Pavia. Il grande racconto della facciata*, Pavia 2010, p. 159-63. Dans la *Présentation au Temple* peinte vers 1497 pour l'Incononata de Lodi, Ambrogio Bergognone reproduit l'intérieur même de l'Incononata ainsi qu'une partie de la fresque du *Couronnement de la Vierge* qu'il venait d'y peindre dans l'abside du chœur: la rareté d'une telle autocitation à la fin du Quattrocento montre la puissante réflexivité de ces inventions de Bergognone, saisies dans un réseau très dense d'implications spirituelles. Reproduisant l'architecture à plan centré de ce temple moderne, Bergognone instaure l'Incononata en nouveau Temple de Jérusalem; reportant l'inscription votive de la tribune de l'Incononata, où se tiennent plusieurs figures contemporaines renvoyant aux habitants de Lodi, il confère à la *Présentation au Temple* une valeur d'ex-voto civique: S. Bandera, *Presentazione al Tempio*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 342-5.

21) Paulin de Milan compare l'éloquence d'Ambroise à la douceur du miel des abeilles sorties miraculeusement de sa bouche: «Operabat enim iam tunc Dominus in servulis sui infantia, ut impleretur quod scriptum est: "Favi mellis sermones boni". Illud enim examen apum scriptorum ipsius nobis generabat favos, qui caelestia dona adnuntiarent et mentes hominum de terrenis ad caelum erigerent»: Paulinus Mediolanensis, *Vita Ambrosii*, dans *Vita di Cipriano; Vita di Ambrogio; Vita di Agostino*, éd. A. A. R. Bastiaensen, Verona 1975, p. 58-9. Par analogie avec le nom d'Ambroise, Jacques de Voragine étend à d'autres substances (dont l'ambre et l'ambrosie) la déclinaison des vertus du saint. Jacques de Voragine, *La Légende dorée et ses images*, éd. A. Boureau - D. Donadieu-Rigaut, Paris 2004, p. 301. Sur la plasticité figurale du nom: G. Didi-Huberman, *Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende*, Paris 1994, p. 106.

22) Le *Miracle des abeilles* est conservé au Kunstmuseum de Bâle (inv. 1347); le *Sacre de*

*saint Ambroise* et la *Prédication de saint Ambroise* se trouvent à la Galleria Sabauda de Turin (inv. 314 et 314bis); *Saint Ambroise interdisant à l'empereur Théodose l'entrée du temple* à l'Accademia Carrara de Bergame (inv. 81LC00219, anc. inv. 614). Si ces compositions suivent probablement ses dessins, seul ce dernier panneau est unanimement reconnu comme étant de la main d'Ambrogio Bergognone. Cf. G. Giacomelli Vedovello, *Predella della pala di Sant'Ambrogio*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 214-7.

23) Le récit de Paulin de Milan (24, I-II) dans *Trois vies. Cyprien, Ambroise, Augustin. Par trois témoins*, éd. J. P. Mazières - N. Plazanet-Siarri, Paris 1994, p. 75-6: «C'est vers la même époque que l'affaire de la ville de Thessalonique fut suivie d'ennuis considérables pour notre évêque: on avait appris que la ville avait été presque détruite et, de fait, l'empereur lui avait promis d'accorder son pardon aux citoyens de la dite cité; mais après une séance secrète des comtes avec leur empereur, sans que l'évêque fût au courant, la cité fut livrée au glaive pendant plus de deux heures et un très grand nombre d'innocents périrent. Quand l'évêque eut connaissance du fait, il refusa à l'empereur l'autorisation de rentrer dans l'église et ne le jugea pas digne de l'assemblée ecclésiastique ou de la communion aux sacrements avant qu'il eût mené pénitence publique. L'empereur lui opposait l'exemple de David, responsable d'adultère en même temps que d'homicide. Mais il lui fut répondu instantanément: "si vous l'avez suivi dans l'erreur, suivez-le dans le redressement"; «Per idem tempus causa Thessalonicensis civitatis non minima successit tribulatio sacerdoti, cum civitatem paene deletam comperisset. Promiserat enim illi imperator se veniam daturum civibus supradictae civitatis; sed agentibus comitibus occulte cum imperatore, ignorante sacerdote, usque in horam tertiam gladio civitas est donata atque plurimi interempti innocentes. Quo facto ubi cognovit sacerdos, copiam imperatori ingrediendi ecclesiam denegavit, nec prius dignum iudicavit coetu ecclesiae vel sacramentorum communionem quam publicam ageret paenitentiam. Cui imperator contra adserebat David adulterium simul et homicidium perpetrasset. Sed responsum illico est: "Qui secutus es errantem, sequere corrigentem"» Paulinus Mediolanensis, *Vita Ambrosii*, dans *Vita di Cipriano; Vita di Ambrogio*, p. 84-5.

24) Plus loin, Ambroise interdit à Théodose pénitent de passer le seuil du chancel: «Alors, réconcilié, [Théodose] entra dans l'église et demeura debout dans le chœur. Ambroise lui demanda ce qu'il attendait-là. L'autre lui dit qu'il

attendait de recevoir les saints mystères. Ambroise lui dit: "Empereur, les lieux intérieurs ne sont ouverts qu'aux prêtres. Sors donc et partage une attente commune avec tout le monde! Car la pourpre fait des empereurs, non des prêtres!"», Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, p. 310-1. «Quibus ergo oculis aspicias communis domini templum, quibus calcabis pedibus sanctum pavementum, quomodo manus extendes de quibus sanguis adhuc stillat iniustus, qua presumptione ore tuo poculum sanguinis eius percipies, dum furore tuorum sermonum tantus iniuste sit sanguis effusus? Recede ergo, recede, ne secundo peccato priorem nequitiam augere contendas! Suscipe uinculum quo te dominus nunc ligavit, est enim medicina maxima sanitatis». Il revient ensuite sur la communion eucharistique comme fondement de l'autorité ecclésiastique: «Cum igitur reconciliatus ecclesiam intrasset et intra cancellos staret, requirit Ambrosius quid ibi expectaret. Cui cum diceret se perceptionem sanctorum misteriorum expectare, ait Ambrosius: "O imperator, interiora loca tantum sacerdotibus sunt collata. Egrederere igitur et hanc expectationem cum ceteris communem habe! Purpura namque imperatores facit, non sacerdotes"», Iacopo da Varazze, *Legenda aurea con le miniature del codice ambrosiano C 240 inf.*, éd. G. P. Maggioni, Tavaruzze-Milano 2007, vol. I, p. 436-8.

25) C'est selon ce critère esthétique que ce détail révélé par les dernières restaurations a été mentionné dans la notice consacrée à la *pala* («inoltre la pulitura accurata ha dato vita al colore morbido e intenso, alle lumeggiature sulle vesti sontuose, ai finissimi tocchi di pennello sui capelli, sui fregi del trono, sulle frange del tappeto»): Giacomelli Vedovello, *Sant'Ambrogio tra i santi*, p. 212 (vue du pavement et d'une des franges p. 213).

26) «La dalmatique rouge se détache sur l'aube répandue en plis nombreux sur les pieds. Le visage d'Ambroise, encadré de barbe grise, est figé. L'évêque tient sa crosse dans la main gauche. Son autre main, appuyée sur un livre rouge, se referme sur le manche d'un fouet aux lanières rouges également (...) [Satyre] est plus individualisé qu'Ambroise; en longue robe, avec un bonnet rouge, une barbe grise, il incline pensivement la tête et tient dans ses deux mains une monstrance avec l'hostie (...) Les chausses rouges de Protai répondent à la tunique rouge de Gervais»: Courcelle, *Recherches sur saint Ambroise*, p. 164-5 (et prédelle p. 210-2). Une circulation d'une complexité analogue s'observe dans le très mantegnesque *Saint Julien tuant ses parents* d'Antonio della Corna où les rubans rouges des guirlandes du *lettuccio* reprennent sur un mode ornemental

les filets de sang des gorges du couple endormi tandis que, par la fenêtre, le sang de Julien causé par les morsures de serpents, le Sang du crucifié et deux branches d'arbre brisées déploient figuralemment ce crime parricide et son expiation dans la grâce du Sang rédempteur. La continuité du paysage sur le *lettuccio* instaure la continuité de cette Grâce à l'égard des victimes: M. Natale (éd.), *Foppa, Zenale and Luini. Lombard painters before and after Leonardo*, London 2012, p. 28.

27) L'image du pressoir se prolonge par celles de l'enclume et du puits: «Une méditation attentive commence donc. Elle ne reste pas à l'extérieur, elle ne s'arrête pas à la surface; elle établit plus haut sa marche, pénètre à l'intérieur, scrute tous les détails (...) Vois quelle liqueur précieuse a coulé de cette toute petite grappe, quel feu immense a pris naissance d'une étincelle! Combien s'est allongée sur l'enclume de la méditation cette masse si exigüe (...) Mais combien pourrait-elle s'allonger plus encore si une âme plus expérimentée la travaillait? Car je sens que le puits est profond (Jn 4, 11), mais moi, novice encore sans expérience, à peine ai-je trouvé moyen d'y puiser quelques gouttes»; «Hoc ergo sibi plenius explicare desiderans, incipit hanc uvam masticare et frangere, eamque quasi in torculari ponit, dum excitat rationem ad inquirendum quid sit et quomodo haberi possit haec adeo pretiosa munditia (...) Accedens ergo sedula meditatio non remanet extra, non haeret in superficie, altius pedem figit, interiora penetrat, singula rimatur (...) Vides quantum liquoris emanavit ex minima uva, quantum ignis ex scintilla ortus est, quantum haec modica massa (...) in incude meditationis extensa est? Sed quantum adhuc posset extendi, si accederet aliquis expertus? Sentio enim quod puteus altus est, sed ego adhuc rudis tyro in quo pauca haurirem vix inveni»; texte latin et traduction: Guigues II le Chartreux, *Lettre sur la vie contemplative*, Edmund Colledge o.s.a. - J. Walsh (éd.), Paris 1970, p. 86-91; cité dans: N. Nabert, *Les larmes, la nourriture, le silence*, Paris 2001, p. 48.

28) Gerolamo Calagrani était chanoine régulier du Latran et pronotaire apostolique. Il commande à Ambrogio Bergognone entre 1484 et 1487 deux retables, l'un probablement pour l'église de Sant'Epifanio à Pavie (bien que sa localisation ne soit documentée qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, date à laquelle il se trouvait à la sacristie de San Pietro in Ciel d'Oro, où repose saint Augustin) et l'autre pour l'église des Santi Gratiano e Feliciano à Arona, dans lesquels il figure agenouillé auprès des quatre Docteurs de l'Église, la Vierge à l'Enfant et de

saints bien moins fréquemment représentés, distincts dans les deux œuvres: N. Righi, *Proposte per una cronologia*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 128-30.

29) Catherine de Sienne (sainte), *Le Livre des dialogues*, éd. L. P. Guigues, Paris 1953; citons par exemple «(...) je vous ai lavés et re-crésés dans le sang répandu par mon Fils unique avec un si grand feu d'amour», p. 37. À partir d'une vision de la plaie du côté comme mystère de la naissance de l'Église et du sacrement du baptême, Catherine de Sienne distingue les deux «baptêmes par le sang» que sont d'une part, le martyr, et de l'autre, le baptême permanent du sacrement eucharistique: les prêtres qui dispensent l'eucharistie sont les «détenteurs des clefs du sang» et la sainte parle du «sang qui, dans l'absolution, gicle sur le visage de l'âme», p. 238. Caterina da Siena (santa), *Libro della divina dottrina volgarmente detto Dialogo della divina Provvidenza*, éd. M. Fiorilli - S. Carmela, Bari 1928: «el fructo del Sangue» p. 34; «v'ho lavati e ricreati nel sangue dell'unigenito mio Figliuolo sparto con tanto fuoco d'amore» p. 7; «a' ministri miei, che tengono la chiave del Sangue. El quale Sangue gitta, nell'assoluzione, sopra la faccia dell'anima», p. 143. Sur la spiritualisation des images corporelles et des fluides et sécrétions organiques chez Catherine de Sienne, outre le livre de Caroline W. Bynum (cf. note 13): A. Bartolomei Romagnoli, *Il linguaggio del corpo in santa Caterina da Siena*, dans L. Leonardi - P. Trifone (éd.), *Dire l'ineffabile. Caterina da Siena e il linguaggio della mistica*, Firenze 2006, p. 205-30. Pour un cadre plus général, le chapitre *L'Embryologie spirituelle*: Wirth, *L'image médiévale*, p. 237-54.

30) Les signets rouges du livre tenu par Marc dans les *Quatre Évangélistes* (cf. *supra* note 15) se détachent sur son torse et pourraient évoquer la plaie du flanc du Christ, dont le corps ressuscité apparaissait à peu près au même niveau, sur le panneau adjacent du polyptyque. Un retable plus tardif de Bergognone, anciennement conservé au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, procédait à des associations très voisines puisque les lanières du fouet d'Ambroise y tombaient sur les franges blanches d'un tapis, auprès de l'agneau de Jean-Baptiste. Plus bas, un cartel qui devait probablement arborer la signature du peintre était posé à même un autre tapis, végétal cette fois, sans pareil dans l'œuvre de Bergognone. À propos de cette œuvre, Luca Beltrami écrit que l'on voyait dans le paysage étendu derrière Ambroise, le saint à cheval guidant les milanais à la bataille de Parabiago: Beltrami, *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, p. 114. La valeur spirituelle et réflexive de ces aménagements de seuils au

sein de la représentation ont particulièrement été étudiés chez Carlo Crivelli qui, par la disposition ostentatoire et indéterminée de fruits surdimensionnés, désigne des points liminaux de la représentation: B. Aikema, *Il gusto del paradiso e la persona del pittore, frutti, firme e altri particolari di Carlo Crivelli*, dans «Arte Documento» 17/19 (2003), p. 194-9. Pour une réévaluation de la puissance figurale des ornements et la définition d'un ordre plastique de l'ornemental chez Crivelli: Th. Golsenne, *L'Annonciation de Carlo Crivelli et le problème de l'ornement*, dans «Studiolo» 1 (2002), p. 149-76; Idem, *L'art et l'apparence. Les formes de l'ornementalité dans la Marche d'Ancone à l'époque de Crivelli*, thèse de doctorat (dir. Ph. Morel), Paris I Sorbonne, 2003.

31) Thomas a Kempis décrit comment les croix brodées sur la chasuble consacrent la place de l'officiant, ce suppléant terrestre du Christ portant sa Croix à sa suite: «Le prêtre, revêtu des habits sacrés, tient la place de Jésus-Christ afin d'offrir à Dieu d'humbles supplications pour lui-même et pour tout le peuple. Il porte devant et derrière lui le signe de la croix du Sauveur afin que le souvenir de sa passion lui soit toujours présent. Il porte devant lui la croix sur la chasuble afin de considérer attentivement les traces de Jésus-Christ et de s'animer à les suivre. Il porte la croix derrière lui afin d'apprendre à souffrir avec douceur pour Dieu tout ce que les hommes peuvent lui faire de mal. Il porte la croix devant lui afin de pleurer ses propres péchés; derrière lui afin que, par une tendre compassion, il pleure aussi les péchés des autres...» (livre IV, chap. V): Th. a Kempis, *L'Imitation de Jésus-Christ*, éd. M.-D. Chenu - F. De Lamennais, Paris 1989, p. 248-9.

32) À propos des constructions spatiales figurant Ambroise comme gardien de l'intégrité du lieu de culte: M. Gallo, *La predella della pala del Maestro dell'Osservanza: note sull'iconografia di sant'Ambrogio flagellante gli ariani e di san Girolamo eremita penitente in rapporto all'uso di due differenti schemi prospettici e alla dialettica tra vita attiva e vita contemplativa*, dans «Storia dell'arte» 104/105 (2003), p. 5-32. Dans la *Pala de saint Ambroise*, on peut se demander si l'agneau blanc de la crosse épiscopale, le livre ouvert des grotesques *a candelieri* du trône d'Ambroise et les médaillons du haut du dossier (montrant Gabriel, le Père Éternel et la Vierge de l'Annonciation) ne pourraient pas, en rappelant que le Christ est le Verbe incarné, s'inscrire dans cette réaffirmation de l'orthodoxie contre l'arianisme.

33) Pour la bibliographie relative au *Miracle du tamis* et le *départ pour Subiaco* (inv. n. 18),

à la *Tentation de saint Benoît et sa pénitence* (inv. n. 6397) du Musée des Beaux-Arts de Nantes et à l'*Aumône de saint Benoît* (inv. n. 447) des Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco: A. Del Giudice, *La tentazione di San Benedetto e la sua penitenza*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 222. Les saints représentés sur les panneaux latéraux de ce polyptyque ne sont pas mentionnés par Matteo Valerio, mais le prix payé pour sa réalisation indique qu'il devait être de taille importante (fasc. 2, f. 2r et fasc. 5, f. 3r des *Memorie*): Anna del Giudice évoque la possible présence auprès de Benoît de saints moines ou de saints ermites (déployant ainsi sa qualité de père fondateur du monachisme occidental), ainsi que l'éventuelle existence d'autres scènes de la vie de Benoît.

34) «Obsculta, o fili, praecepta magistri, et inclina aures cordis tui, et admonitionem pii patris libenter excipe et efficaciter comple, ut ad eum per obœdientiae laborem redeas, a quo per inobœdientiae desidiam recesseras. Ad te ergo nunc mihi sermo dirigitur, quisquis abrenuntians propriis voluntatibus, Domino Christo vero Regi militaturus, obœdientiae fortissima atque praeclara arma sumis»: texte latin et traduction: Benoît (saint), *Règle de saint Benoît*, éd. E. Manning - H. Rochais, Rochefort 1980, p. 2-3.

35) «Quadam uero die, dum solus esset, temptator adfuit. Nam nigra paruaque auis, quae uulgo merola uocatur, circa eius faciem uolitare cœpit, eiusque uultui inopportune insistere, ita ut capi manu posset, si hanc uir sanctus tenere uoluisset. Sed signo crucis edito, recessit auis. Tanta autem carnis temptatio, uir eadem recedente, secuta est, quantam uir sanctus nunquam fuerat expertus. Quadam namque aliquando feminam uiderat, quam malignus spiritus ante eius mentis oculos reduxit, tantoque igne serui Dei animum in specie illius accendit, ut se in eius pectore amoris flamma uix caperet, et iam paene deserere heremum uoluptate uictus deliberaret. Cum subito superna gratia respectus, ad semetipsum reuersus est, atque urticarum et ueprum iuxta densa succrescere fructa conspiciens, exutus indumento, nudum se in illis spinarum aculeis et urticarum incendiis proiecit, ibique diu uolutatus, toto ex eis corpore uulneratus exiit, et per cutis uulnera eduxit a corpore uulnus mentis, quia uoluptatem traxit in dolorem, cumque bene poenaliter arderet foris, extinxit quod inlicite ardebat intus. Vicit itaque peccatum, qui mutauit incendium»; texte latin et traduction: Grégoire le Grand (saint), *Dialogues* (II, 2, § 1-2), éd. A. De Vogüé - P. Antin, tome II, Paris 1979, p. 136-9.

36) Concernant cet épisode de la vie de saint Benoît, peint à fresque par Spinello Aretino à San Miniato al Monte, où tentation et pénitence s'articulent suivant un effet de réversibilité exemplaire, Daniel Russo reconnaît un phénomène de condensation figurale analogue, mais touchant directement le corps du saint: la nudité de Benoît étendu au sol rappellerait l'allégorie vénérienne de la Luxure (une femme allongée sur l'onde marine), de sorte que cette représentation visant à frapper la mémoire associerait irrémédiablement la cause de la concupiscence à son pieux dépassement dans la mortification de la chair. D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité. XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris-Rome 1987, p. 120-6. Plus généralement, le même mot latin *pecten* désigne le coquillage et le sexe féminin; cf. L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ*, Milan 1940, p. 925. Plusieurs études anthropologiques sont dédiées à la cyprée (ou caurie), espèce très répandue et presque universellement associée au sexe féminin, tantôt porte-bonheur symbole de fécondité tantôt plus ambivalent. La cyprée sert de monnaie d'échange en Afrique de l'Ouest avant que les colons n'en interdisent l'usage pour imposer la monnaie occidentale.

37) Cf. une proposition de reconstitution de la prédelle, où la partie rognée de l'*Aumône de saint Benoît* était restituée en suivant la disposition architecturale du *Miracle du tamis*, produisant une étonnante symétrie: M. Laclotte, *Une prédelle de Borgognone*, dans «Revue des arts» IV (1954), p. 153-6.

38) Le déploiement des pages du livre redouble la structure symétrique des montants du trône (les fermoirs dorés du livre sont d'ailleurs assimilés aux motifs *a candelieri* des montants). Cette symétrie bilatérale entre en tension avec le pli fendu organique de la cyprée. Ouverture obscure qui se donne à voir tout en se retirant à la vue, la fente noire de la cyprée est commentée par les bords noirs de la tunique qui se posent sur le pan vert de la marche du trône et par le motif de marbre noir que l'on devine à peine sous ce même tissu vert – soient autant de déclinaisons formelles de la fente arrondie du coquillage. Ce détail du pan de tissu sur le rebord de la base du trône rappelle le retable peint par Alberto Piazza à l'église Sant'Agnese de Lodi (cf. M. Marubbi, *Prima dei Piazza. Revisioni sulla pittura lodigiana di fine Quattrocento*, dans «Arte Lombarda» 130 (2001), p. 36-76) où les hérétiques terrassés par saint Augustin ermite trônant sur sa cathédre, semblent vaincus par l'habit du saint lui-même qui retombe pesamment et engouffre les corps moribonds. Plus discret, le

pan de tissu vert occultant chez Bergognone un motif obscur provoque lui aussi simultanément une inquiétude et un effet de recouvrement salvateur.

39) Le démon tenu enchaîné par saint Bernard de Clairvaux dans la fresque du transept de la Chartreuse de Pavie (cf. la notice de Marco Albertario dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 286-99) n'a pas d'équivalent connu dans les *pale* de Bergognone où presque aucun des attributs n'est animé. L'assimilation de la conduite vertueuse au fait de fouler un démon féminin tentateur trouvait déjà des formulations des plus explicites en peinture. Une fresque anonyme de saint Albert Carmélite foulant au pied une élégante jeune femme, réalisée vers 1472, est visible près de Brescia, au Santuario del Carmine à San Felice del Benaco: Kaftal - Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, col. 21. Vers 1510-1512, à l'église Sant'Agata del Carmine de Bergame, Bernardo Zenale est lui aussi amené à peindre un *Saint Albert Carmélite*.

40) L'association du corps à une coquille et de l'âme à la perle ou au coquillage qu'elle renferme remonte notamment à l'image de l'huître ne pouvant vivre sans sa coquille donnée par Platon (*Phèdre*, 250). Symbole païen de la fertilité, la conque est associée à la fécondité virginale de Marie puis à l'Immaculée Conception à cause de la croyance selon laquelle la nacre et les perles étaient le fruit d'une fécondation par la lumière de la lune et la rosée (Pline, *Historia naturalis*, IX, 4): ce rapport de contenant-contenu a été démontré pour la *Pala Montefeltro* de Piero della Francesca, où la conque absidale surplombant la Vierge renferme un œuf. On pense davantage ici à la fresque florentine de Neri di Bicci à Santa Trinita. De manière beaucoup plus circonstancielle, bien des combinatoires de figures de coquillages ont pu évoquer les qualités d'un saint: dans le *Livre d'Heures de Catherine de Clèves* réalisé en 1440 (Ms. M. 917 à la Pierpont Morgan Library), la coexistence pacifique des moules et du crabe sur les marges d'une page pourrait être vue comme un commentaire visuel de l'extraordinaire habileté d'orateur de saint Ambroise à réconcilier ennemis et opposants doctrinaux, ariens et catholiques: W. H. Voelkle, *Coins, Mussels, and a Crab, in the Hours of Catherine of Cleves*, dans J. H. Hamburger - A. S. Korteweg (éd.), *Tributes in honor of James H. Marrow, studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, London-Turnhout 2006, p. 563-6.

41) Dans le *Saint François recevant les stigmates* du Museo Diocesano de Milan, cette gradation

dans l'être est plus littérale, puisque cette iconographie s'y prête parfaitement: l'un des rayons séraphiques atteignant le corps de François opère avant d'arriver jusqu'à lui une traversée du monde sensible, allant des créatures les plus nobles jusqu'à une pierre informe. Cette hiérarchie allant du divin à une créature inerte telle que la pierre rappelle l'extension de la théologie de l'imitation du Christ aux êtres les plus infimes de la Création opérée par saint Bonaventure. Selon lui, les créatures renvoient toutes à Dieu, mais de trois manières inégales, «per modum umbrae, per modum vestigii et per modum imaginis», *I Sent.*, d. 3, p. 1 a. un, q. 2, concl. (I 73a). D'après Ambroise Nguyen Van Si: «l'ombre nous fait connaître en quelque manière Dieu comme cause indéterminée; le vestige est la propriété d'un être que le regard de la contemplation rapporte à Dieu considéré comme cause, soit efficiente, soit formelle, soit finale et par-là comme l'être un, vrai et bon; l'image se dit d'un être qui par ses facultés spirituelles nous renvoie à Dieu non pas en tant que cause mais en tant qu'objet de la contemplation» (A. Nguyen Van Si, *La théologie de l'imitation du Christ d'après saint Bonaventure*, Rome 1991, p. 65). Par cette invention, Bergognone figure l'humilité de François qui a su se faire plus petit que la pierre et trouver, dans son amour pour la Création recon nue jusque dans les formes dissemblantes du monde sensible que sont l'ombre et le vestige, la perfection de la ressemblance qui lui fut octroyée par le miracle des stigmates. Sur cette œuvre provenant peut-être de l'église milanaise de San Francesco Grande: N. Righi, dans P. Biscottini - N. Righi (éd.), *Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo*, Milano 2000, p. 76-8.

42) L'impact de la manière de Léonard sur les physiologies, les visages et les coiffures féminines peintes par Bergognone à partir de 1493 a été remarqué à plusieurs reprises et l'irruption d'une nature irrégulière et accidentée en l'espèce de cette roche aux pieds de la Vierge n'est pas sans rappeler la *Vierge au rocher*, exécutée pour la chapelle de la Confrérie de l'Immaculée Conception à l'église milanaise de San Francesco Grande et donnant le modèle d'une iconographie promise à une grande fortune au Cinquecento; cf. R. Battaglia, *La Certosa*, dans M. Gregori (éd.), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano 1988, p. 93.

43) Ces coquillages éparpillés renverraient alors virtuellement aux multiples représentations des dépouilles et squelettes des victimes du dragon, dont l'un des déploiements contemporains les plus spectaculaires est celui du *Saint Georges terrassant le dragon* de Car-

paccio à la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni de Venise. Il s'agirait ici au contraire d'une forme volontairement atténuée et allusive de la figuration de ce carnage. À l'instar de ce que nous avons remarqué pour la cyprée du *Saint Benoît en trône*, Bergognone élaborerait encore ici des détails d'une grande densité évocatoire tout en les maintenant dans une indétermination qui en restreint la portée immédiate.

44) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1958, vol. III/2, p. 578.

45) Cette œuvre pourrait ainsi être rapprochée de la *Vierge à l'Enfant, saint Roch et saint Sébastien*, où sont réunis les deux saints intercesseurs protégeant de la peste. Ces deux œuvres documentées par Matteo Valerio ont peut-être été disposées sur les autels adossés à l'entrée du chœur de l'église, désignés comme devant être détruits dans une *Visite apostolique* de l'année 1576. Une chapelle dédiée à saint Christophe y est aussi mentionnée: Fabjan, *Le ancone quattrocentesche sugli altari*, p. 26. Maria Grazia Albertini Ottolenghi fait plutôt de la *Vierge à l'Enfant, saint Pierre et saint Paul* le pendant de notre triptyque auprès du chœur et remarque la circulation thématique entre ce saint Georges et les fresques du bras gauche du transept, où le médaillon de *Saint Georges terrassant le dragon* et le *Saint Fortunat* de l'abside renforcent la portée militaire et dynastique du décor: Albertini Ottolenghi, *Il Bergognone alla Certosa e le ancone quattrocentesche*, p. 185. Ces doutes relatifs à ces coquillages subsistent d'autant que, n'étant malheureusement pas allée à Poznań, je n'ai jamais pu voir cette œuvre de mes propres yeux. Pour les vertus associées au sang du dragon cf. Didi-Huberman, *Saint Georges et le dragon*, p. 106.

46) Cf. Catherine de Sienne (sainte), *Le Livre des dialogues*, chap. XLII, p. 142. «E vegono la larghezza e la misericordia relucere ne' beati, ricevendo el frutto del sangue dell'Agnello; e vegono le pene che essi hanno portate, che tutte stanno per adornamento ne' corpi loro, sí come la fregiatura sopra del panno, non per virtù del corpo, ma solo per la plenitudine de l'anima; la quale rapresenta al corpo el frutto della fadiga, perché fu compagno con lei ad adoperare la virtù, sí che apparisce di fuore. Sí come rapresenta lo specchio la faccia dell'uomo, così nel corpo sí rapresenta el frutto delle fadighe, per lo modo che detto t'ho», dans Caterina da Siena (santa), *Libro della divina dottrina*, p. 78.

47) Bien sûr, il est ici question de choses succédant au Jugement et non pas d'œuvres d'art.

Peu après (chap. XLIV), la sainte utilise d'ailleurs les métaphores des couleurs de la peinture et du maquillage pour évoquer les visions trompeuses façonnées par le démon. Elle traite aussi de l'indiscrétion des prélats qui portent des habits «non pas de clercs ou de religieux, mais de seigneurs ou de damoiseaux» (chap. CXXI). Sur le luxe des parures peintes par Bergognone: A. Zanni, *Ambrogio Bergognone, pittore del lusso della corte sforzesca*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 417-26.

48) Le Duomo de Pavie est dédié à la Vierge de l'Assomption, saint Étienne et saint Syr; c'est là une autre raison de l'association de Syr au protomartyr Étienne dans le retable peint par Bergognone. Par ailleurs, l'hypothèse d'un dessin de la façade du Duomo par Ambrogio Bergognone est reprise dans: M. G. Albertini Ottolenghi, *Cristoforo Rocchi, architetto e "magister a lignamine" e la decorazione della facciata del modello del Duomo di Pavia*, dans «Annali della Società Pavese di Storia Patria» 107 (2007), p. 212-23. D'autres représentations de saint Syr apparaissent à la Chartreuse de Pavie: il fait partie des saints évêques de profil agenouillés en prière, sculptés en haut à droite du portail d'entrée sur la façade de Santa Maria delle Grazie: Erba - Mazzili Savini - Pagani (éd.), *La Certosa di Pavia*, p. 112 (fig. 172). Saint Syr est parfois confondu avec d'autres saints homonymes tels que saint Syr évêque de Gênes (dont Jacques de Voragine, l'un de ses successeurs à cette charge épiscopale, a écrit la légende) ou encore saint Syr évêque de Padoue. Le chapitre qui est consacré à saint Syr évêque de Gênes dans la *Légende dorée* n'est apparu que dans certains manuscrits lombards de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle: Jacques de Voragine, *La Légende dorée et ses images*, p. 485 et suiv. La confusion du jour de la célébration de saint Syr évêque de Padoue avec celui de Syr évêque de Pavie est notée dans: G. Kaftal - F. Bisogni, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Florence 1978, col. 955.

49) Le gant pontifical et avec lui, dans une moindre mesure, le gant épiscopal, représentent la dextre du Christ, cf. P. Miquel (dom), *Dictionnaire des symboles liturgiques*, Paris 1995. Une étoile à huit branches apparaît aussi auprès du saint Syr de la crypte de San Giovanni Dominarum à Pavie, dans un décor à fresque du début du XIII<sup>e</sup> siècle où Inventius et Théodore sont d'ailleurs eux aussi représentés. La paume levée et le regard tourné vers l'étoile, Syr n'est pas le seul à bénéficier de cette faveur, réitérée pour Grégoire: Kaftal - Bisogni, *Iconography of*

*the Saints in the Painting of North West Italy*, col. 623 (fig. 880); E. Arslan, *Affreschi romanici pavesi: e una scultura lignea*, dans *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, vol. III, Milano 1956, p. 833-50.

50) Cette animation spirituelle du semis d'étoiles du baldaquin pourrait être perçue comme une réponse d'Ambrogio Bergognone à la voûte céleste ornementale peinte par Vincenzo Foppa dans la *Pala Bottigella* pour l'église San Tommaso de Pavie. Sur la *Pala Bottigella*, cf. G. Romano, dans G. Agosti - M. Natale - G. Romano (éd.), *Vincenzo Foppa*, Milano 2003, p. 152. Un jeu formel supplémentaire devait s'observer avec le cadre de la *pala* que Bergognone avait lui-même peint d'étoiles d'or et azur, selon ce que rapporte Matteo Valerio: «Le casse dove sono le ancone de' santi sono state dipinte a stelle d'oro et azuro da d.to Fossano a rag.ne de ducati 20 per cassa»: Fabjan, *Le ancone quattrocentesche sugli altari*, p. 25.

51) Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III/2, p. 789.

52) Cette expression de la perfection trinitaire dans la temporalité de l'accomplissement du martyre apparaît notamment dans le décor de l'Oratorio Suardi peint par Lorenzo Lotto dans un poème dédicatoire commémorant le martyre de sainte Barbe; cf. F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi: Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980: «Christum et de christi / vite priorum / propaginem / divae Barbarae virg. Pro christi / nomine tormenta et / crudelem patre percussore / necem / Bapt. Suardus ursulina uxor / paulina soror Laurentio Loto / pigente hic exprimi p. Voto cur. / anno sol mdxxiv». Notons enfin la conformité du dallage et de la géométrie du gril.

53) Sans prédelle connue à ce jour, nous ignorons si ce commentaire figural du martyre a pu ou non participer d'une circulation plus dense avec les éventuelles scènes narratives du registre inférieur. Peut-être Bergognone a-t-il adjoind ces deux lampes comme figures de la ferveur du saint en suivant les termes de Voragine à propos du nom de saint Syr, évêque de Gênes: Jacques de Voragine, *La Légende dorée et ses images*, p. 485.

54) On pense notamment aux fruits rouges de la palme du martyre approchée du visage ensanglanté de saint Pierre martyr, dans le panneau de la Pinacoteca Ambrosiana et dans la fresque du transept de la Chartreuse.

55) L'attribution de cette fresque à Bergognone fait l'objet de quelques réserves: M. Albertario, *Cornice dipinta di porta, Ecce Homo tra figure di angeli*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 280-3.

56) Si ce motif se retrouve aussi sur certaines fresques du transept faisant face à l'*Ecce Homo*, il s'agit bien là d'un agencement réfléchi puisque le décor de la corniche de la *Madone au tapis*, fresque qui fait pendant à l'*Ecce Homo* dans le transept de droite, correspond lui aussi aux figures de la lunette: une *Annonciation*, une *Nativité* et une *Adoration des Mages* sont peintes en camaïeu sur le linteau et des guirlandes de fruits la surplombent: cf. M. Albertario, *Cornice dipinta di porta, Madonna con il Bambino tra figure di angeli*, dans Sciolla (éd.), *Ambrogio da Fossano*, p. 276-8.

57) Dans ces œuvres de Bergognone, chaque élément est à la fois précisément individué (identifiable et séparé) et très densément articulé, saisi dans une économie qui le qualifie et lui confère aussi bien une justesse interne à la composition qu'une profondeur exégétique potentielle. Une telle précision de la distribution plastique et spirituelle du sens, jusque dans ses plus infimes détails, ne me semble que brièvement perdurer selon les mêmes modalités dans les retables lombards ultérieurs qui répondent très vite à un autre paradigme de la figuration; cela a fortiori pour les œuvres des léonardesques milanais, dont on pourrait dire très schématiquement que la *maniera* y jouit davantage de son autoréférencement tandis que le *concetto* s'y définit souvent à une échelle plus globale et unitaire de l'image. Ambrogio Bergognone s'est lui aussi confronté à ces exigences à son retour à Milan, dans le cycle de saints et de saintes peint à l'église de Santa Maria presso San Satiro, dont l'architecture intérieure venait d'être réaménagée par Donato Bramante – occasion pour lui de peindre à même l'espace architectural qui avait informé ses propres compositions architectoniques. Les fragments des fresques sont aujourd'hui conservés dans les réserves de Brera, et la perte de ce décor *in situ* ampute notre compréhension de l'œuvre milanaise d'Ambrogio Bergognone qui fut la plus louée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Pour une recomposition très précise du cycle: Marani - Shell (éd.), *Ambrogio Bergognone*, p. 66-74 et 100-12.

58) Datée et signée sur le bois de la croix où coule le sang du Christ, cf. *supra* notes 12-13.